

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

**El cometido de *Mustafá Akkad* en la creación de la identidad
del cine árabe**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Barrak A. A. Aldaikan

Director

José Antonio Jiménez de las Heras

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



***El Cometido de " Mustafa Akkad " en la creación de la
identidad del cine Árabe***

Memoria para optar al grado de DoctorpPresentada por

Barrak A. A. AlDaikan

Bajo la dirección de el Doctor

José Antonio Jiménez de las Heras

Madrid, 2015



Universidad
Complutense
Madrid

A Dr. José Antonio Jimenez, Director de mi Tesis, por darme enseñanza y sosiego durante los momentos de incertidumbre en mi océano de dudas.

A los profesores de la Universidad Complutense de Madrid, por su exquisita atención hacia mi desde el primer día.

A Pedro Ortún por su inestimable ayuda y amistad incondicional.

A los profesores. Dr. Manuel A. Junco, Dr. José Luis Marcello y Dr. Alfred Kavanagh por sus consejos y su confianza en mi.

A mi madre y padre, a mis hermanas, a mi esposa y a mi hijo Shamlan y a mi familia, por haber sobrellevado ejemplarmente mis largas ausencias debidas a la realización de este trabajo.

A mis amigos de Madrid, que me han hecho sentir como en mi propia casa.

* Resumen	
* Summary	
* Introducción	19
* Sumario	23
* Motivación	29
* Hipótesis	31
* Conceptos centrales utilizados en la investigación	33
* Marco disciplinar	35
* Metodología y medios utilizados	37
* Herramientas del estudio	37
* Método de la investigación	39
* Objetivos	41
* Objetivos secundarios	41
* El estado de la cuestión	43
* Capítulo primero. Comienzos, desarrollo y aparición del cine	45
1.0 La inversión en la técnica	
1.1 Los comienzos del cine en Europa	
1.2 Aspectos del desarrollo. El cine antes de Hollywood	
1.3 El cine americano. Creación, historia y desarrollo	
1.4 Las primeras proyecciones y el fenómeno del monopolio de la producción	
1.5 Edwin S. Porter y las películas del oeste	
1.6 El cine americano Durante y después de la primera guerra mundial	
1.7 Historia del nacimiento del cine asiático	
1.8 El cine indio	
1.9 El cine de Bollywood	
1.10 El cine árabe	
1.11 El cine mudo y la etapa de los orígenes	
1.12 El cine sonoro y la etapa de expansión	
1.13 Peculiaridades de la etapa cinematográfica	
* Capítulo Segundo. Definición terminológica de la cultura	133
2.0 La revolución cultural	
2.1 La esencia de la identidad desde la perspectiva terminológica	

2.2 Las raíces antropológicas de la identidad cultural	
2.3 El papel de la cultura y las artes en la construcción y el refuerzo de las identidades	
2.4 La identidad cultural en el Marco del concepto de la globalización	
* Capítulo tercero. La relación dialéctica entre la configuración del cine y el marco de la identidad cultural.....	205
3.0 Primero: La lengua	
3.1 Segundo: el vestuario	
3.2 Tercero: El legado y la cultura popular	
3.3 Cuarto: Edificios y arquitectura visual	
3.4 Quinto. Los símbolos y los signos (semas)	
3.5 Las películas de Ozu. Simbología de la identidad japonesa	
3.6 El cine Indio y la simbología de la identidad cultural	
3.7 Los elementos tradicionales del cine Indio	
3.8 Las historias indias tradicionales y los mitos	
3.9 La épica de los héroes. Entre la Resistencia y la venganza	
3.10 Contactos de las gestas y la historia con la realidad social	
3.11 Sexto: La religión	
3.12 La película Americana de Hollywood La pasión de Cristo	
3.13 La película Al Shima	
3.14 La película La hégira del profeta	
3.15 Séptimo: Los detalles del medio ambiente Como expresión de la identidad cultural	
3.16 El cine y la identidad cultural medioambiental en Habib Hussein	
3.17 Los directores de cine árabe más importantes que Han contribuido a la construcción de la identidad cultural	
3.18 Primero. El director “Salah Abu Seif ”	
3.19 Segundo. El director “Youssef Chahine”	
3.20 Tercero. El director “Khalid Al Siddiq”	
* Capítulo cuarto “Moustapha Akkad” la relación dialéctica entre la formación y la identidad.....	347
4.0 Los inicios	
4.1 Moustapha Akkad	
4.2 Los fundamentos cinematográficos en la vida de Akkad	

4.3 Estudios de cine y primeras experiencias profesionales	
4.4 Las influencias artísticas y el camino hacia Hollywood	
4.5 Producciones cinematográficas internacionales de Moustapha Akkad	
* Capítulo quinto. La película “El mensaje”	371
5.0 El mensaje	
5.1 Reparto en la versión inglesa	
5.2 Reparto en la versión árabe	
5.3 Problemática del concepto de la identidad en la película	
5.4 Resumen de la película	
5.5 Desarrollo del guion de la película	
5.6 Moustapha Akkad y la idea y enfoque de la modernidad	
5.7 La producción de la película y las complicaciones con la censura	
5.8 Hacia un cine islámico	
5.9 Akkad y el arte de la construcción de la identidad del cine islámico	
5.10 La película “El mensaje” y las circunstancias de su producción	
5.11 Ideas y conceptos	
5.12 Análisis cinematográfico de la película y de las diversas visiones de la identidad cultural y religiosa	
* Capítulo sexto la película “El león del desierto”	423
6.0 El león del desierto	
6.1 Censura en Italia	
6.2 Resumen	
6.3 Presentación de la película y de las circunstancias de su producción	
6.4 Equipo de trabajo	
6.5 Reparto	
6.6 Doblaje al árabe	
6.7 El argumento de la película	
6.8 Ideas y conceptos	
6.9 Análisis cinematográfico de la película y de las diversas visiones de la identidad cultural y religiosa	

* CONCLUSIONES GENERALES	447
* Conclusión final	449
* Enlaces externos	451
* Bibliografía	453

*** Resumen:**

De una o de otra forma, la idea de la identidad, o el asunto de la identidad, adquieren una serie de significados diversos, no solamente un significado ni una única acepción terminológica que pueda contener y definir de forma absoluta el concepto epistemológico de la identidad. Se trata pues de una serie de contextos diversos, imbricados y encabalgados unos con otros, que contribuyen al desarrollo del significado pleno del concepto.

Además, el concepto adquiere sentidos cambiantes de una a otra época, de una a otra filosofía, de uno a otro ambiente, de una a otra cultura, con lo cual encontrar una única fórmula que defina el concepto se considera, desde el punto de vista científico y desde el punto de vista práctico, algo que reduce y restringe la amplitud del sentido conceptual de la identidad. Del mismo modo, limitarse a un único ángulo de visión supone, desde el punto de vista científico, exponerse al riesgo de caer en contradicciones.

Desde este punto de partida, el marco dialéctico de la identidad, dentro de sus diversos ámbitos, la convierte en algo de significado complejo, sujeto a una gran multiplicidad de datos que se imbrican en su mayoría para construir una serie de sentidos a través de fórmulas y contextos diversos. Por eso podemos ver cómo hay una gran variedad en la definición de las identidades culturales. En la última década del siglo XX y la primera del XXI el interés por el asunto de la identidad cultural, la identidad política y la identidad religiosa ha experimentado un aumento sin precedentes entre los investigadores y los expertos en ciencias humanas y sociales.

Por eso, la cultura y las artes, en sus niveles, tipos, géneros y modelos distintos, incluyendo la producción cinematográfica, en tanto que estructura cultural, artística e informativa, han adquirido un papel dinamizador y activo en la construcción y el refuerzo de las identidades individuales, colectivas y grupales, con la identidad nacional a la cabeza de todas ellas, y después la identidad supranacional, la identidad religiosa, la identidad política, la identidad social, la identidad histórica y la identidad humana, puesto que el cine, con sus contenidos e imágenes diversas llega hasta la misma esencia del hombre y los límites de su pertenencia a una identidad o a una esencia personal, o

bien a la esencia social a la que se adscribe y de la que se considera una parte indisociable, portando y vehiculando sus características, sus términos, su legado cultural, su historia, sus componentes, y su esencia.

Por lo tanto, el cine ha sido a lo largo de su dilatada historia, que va más allá de un siglo, es decir, desde su nacimiento, y todavía es hoy uno de los más importantes instrumentos de expresión fundamental de la identidad de una nación, de sus valores, tradiciones, costumbres, ideas y comportamientos, historia y creencias, porque la identidad, en origen, es el resultado complejo, acumulado, imbricado y consecutivo de todas las experiencias por las que pasa esa nación a lo largo de los distintos siglos, y la identidad es el mantenimiento de los valores y creencias, de los valores históricos, del legado civilizacional y de la especificidad cultural que distingue a un pueblo de otro.

La identidad es susceptible de evolucionar, renovarse, y también de mantener sus características fijas que se definen mediante una serie de elementos: las creencias religiosas, la cultura heredada, la cultura social, la lengua, las costumbres y las tradiciones.

En cuanto el hombre comenzó a cultivar la imagen y el cine, bien pronto se dieron cuenta los cineastas de que la cuestión de la identidad en el movimiento cinematográfico, en sus distintos niveles, era algo semejante en todo a la vida, algo que no se podía conocer resumiéndolo y limitándolo a una serie de elementos y componentes determinados, o abstrayéndolo en forma de ideas o expresiones fijas, puesto que no se trata de una esencia absoluta que se oculte dentro de los individuos. Al contrario, la cuestión de la identidad en el cine se construye a base de conflicto, interacción y asociación entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo heredado y lo importado, entre lo fijo y habitual y lo extraño e inquietante, en una actividad constante, dinámica y perenne, que vive a cada instante, y que se capta de forma directa y activa a través de los flashes y los indicios que propone el cine, que apuntan a la naturaleza de una u otra identidad, con todas las herramientas y elementos artísticos que posee el cine y que vienen cargados de tantos sentidos.

La historia del cine en el mundo descubre, a través de la construcción estética, creativa e intelectual de los cineastas, muchas de las identidades, que son reflejo de una de las funciones intelectuales y utilitarias más importantes del cine.

Por ello, la ideología, la historia y la religión son algunos de los elementos más importantes que definen la identidad. Si el otro/ajeno/diferente resuelve debilitar una determinada identidad, utiliza estos elementos como su objetivo principal primario, con el fin de hacerse con ellos para oprimir una determinada cultura y amenazar su identidad. Eso puede verse a menudo en los casos de ocupación, dominación o hegemonía en sus diversas facetas, por medio de las prácticas de invasión intelectual en sus múltiples formas y grados, con la pretensión de quebrar la unidad del estado (que se supone un ente homogéneo y compacto) y dividirlo en varias entidades frágiles, en facciones étnicas o grupos doctrinales, a los que se refuerza y apoya con la excusa de volver a las raíces y principios y mantenerlos, cuando en realidad a lo que se aspira es al desmantelamiento y ruptura del estado nacional, a convertir en un ente disperso y heterogéneo lo que era una patria unida, con una dinámica de interacción entre todos sus grupos, un pueblo único. Lo que se pretende en esos casos es diseminar la cohesión y fomentar las rencillas internas con el fin de acabar con la unidad del estado nación, utilizando al servicio de esos fines la religión y también la ideología.

Así pues, la identidad, con los sentidos y matices que refleja, ha sido, y sigue siendo, la ocupación principal del movimiento cultural y artístico de cualquier sociedad humana, porque actúa reforzando la cuestión de la identidad nacional contribuye a difundir la conciencia de los derechos del individuo y los derechos del otro sobre los fundamentos democráticos correctos. También actúa elevando el gusto estético del receptor aportándole las destrezas del diálogo con el otro, de acuerdo con los conceptos que encarna la estructura artística del cine basados en el diálogo, la interpretación y la exégesis y la costumbre de la práctica de la crítica y la recepción de la opinión del otro, en tanto que imagen sublime del pensamiento democrático. Esa es también una de las funciones intelectuales más significativas del cine.

No se puede hablar hoy en día del arte del teatro, del cine, de la televisión, de la música, de las artes plásticas, etc..., despojado de su identidad artística/realista, simbólica, expresiva, épica, casual (por ejemplo). No se puede hablar de la esencia del arte sin hablar de la identidad intelectual y del contenido, sea religioso, ideológico o político, doctrinal, patriótico o nacional, según los distintos propósitos funcionales de una u otra experiencia. Al mismo tiempo, tampoco se puede separar la identidad del legado histórico y cultural en su dimensión local, en el sentido de que no se puede hablar de la identidad fuera de sus límites geográficos y de su legado cultural, puesto que no hay identidad sin límites espaciotemporales. Esto confirma que la identidad recibe el influjo de los acontecimientos y los cambios que tienen lugar en la escena internacional, nacional y local.

En suma, supo aunar la identidad religiosa y la identidad nacional dentro de un discurso cinematográfico intelectual y estético, con una producción profesional que le alzó el estrellato internacional. La problemática de esta investigación científica se centra en el estudio de la imagen de la identidad cultural en el cine de Moustapha Akkad, partiendo de dos ejes principales, que son la identidad religiosa y la identidad nacional, en el marco de una visión estética, intelectual y artística internacional del cine árabe.

En Estados Unidos se encontró con una cultura diferente a la suya, y trabó contacto con un entorno social que no era el suyo, con una historia, un legado cultural y religioso a los que no pertenecía. Pero con su intuición, su inteligencia y su pasión por el cine, con su vocación por la ciencia, la objetividad y la estética, con su perseverancia en seguir el camino que él mismo se había trazado, llegó a ser director de cine y hábil creador de películas.

Con su gran capacidad, pudo progresar en este arte estético de masas, primero a nivel teórico a través de sus estudios académicos de ciencias cinematográficas, y luego a nivel práctico merced a su experiencia en dirección de cine y en las demás profesiones del mundo del cine en Hollywood, en distintos estudios americanos, sin alejarse para ello de

su propia identidad religiosa islámica, de su identidad nacional árabe y de su identidad cultural e histórica de oriente.

Por un lado, logró alzar la bandera del cine árabe y colocarlo en la escena del cine internacional más avanzado en cuanto a la creación, la profesionalidad y la estética. Por otro lado, ofreció al espectador occidental una imagen brillante del islam moderado en el marco de una identidad religiosa presidida por la tolerancia, así como otra brillante imagen de la lucha del pueblo árabe libio en su enfrentamiento contra la colonización, con el afán de obtener la liberación y la independencia.

La investigación tiene que ver con la diversidad de rasgos y características de esas dos identidades en el tratamiento cinematográfico que les da Akkad, así como con el estudio de la técnica utilizada en la concepción de la dirección de las películas objeto de la investigación, en las que se logra aunar la identidad árabe primigenia con la cultura cinematográfica occidental en todas sus dimensiones conceptuales y estéticas.

* **Summary:**

One or another way, the idea of identity, or the issue of identity, acquire a number of different meanings, not just a terminological meaning no single meaning it contains, and absolutely define the epistemological concept of identity. This is therefore a series of different, overlapping contexts and encabalgados with others, contributing to the development of the full meaning of a concept.

Furthermore, the concept acquires a sense changing to another era, one to another philosophy, one environment to another, from one to another culture, which found a unique formula that defines the concept is considered, from the point of view scientific and from the practical point of view, something that reduces and restricts the amplitude of the conceptual sense of identity. Similarly, limited to a single viewing angle means, from a scientific point of view, exposed to the risk of falling into contradictions.

From this starting point, dialectical framework of identity, within their various fields, the complex becomes subject to a multiplicity meaning data mostly overlap to build a number of ways through formulas and contexts. So we can see how there is a great variety in the definition of cultural identities. In the last decade of the twentieth century and early twenty-first interest in the issue of cultural identity, political identity and religious identity it has experienced an unprecedented increase among researchers and experts in human and social sciences.

Therefore, culture and the arts, levels, types, genres and different models, including film production, as a cultural, artistic and informative structure, have acquired a dynamic and active role in building and strengthening the individual, collective and group identity, national identity ahead of all of them, and then supranational identity, religious identity, political identity, social identity, historical identity and human identity, since the film, with its contents and various images goes to the very essence of man and the limits of belonging to an identity or a personal nature, or to the social essence to which it is attached and is considered an indivisible part, carrying and vehiculando its

characteristics, its terms, its cultural heritage, its history, its components, and its essence.

Therefore, the film has been throughout its long history, which goes beyond a century, that is, from birth, and is still one of the most important tools of expression critical of the identity of a nation , values, traditions, customs, ideas and behaviors, history and beliefs, because the identity, origin, is the complex result, cumulative, lap and running of all the experiences that nation passing along different centuries, and identity is the maintenance of the values and beliefs of the historical, civilizational heritage and the cultural specificity that distinguishes one people from another.

Identity is likely to evolve, renew, and also to keep their fixed characteristics that are defined by a series of elements: religious beliefs, the inherited culture, social culture, language, customs and traditions.

As the man began to cultivate the image and film, soon they realized the filmmakers that the question of identity in the film movement, at different levels, was something similar in everything to life, something that is not I could meet summarizing and limiting it to a number of elements and certain components, or as abstracting ideas or fixed expressions, since there is an absolute essence that is hidden within individuals. Instead, the question of identity in the film is constructed based conflict, interaction and partnership between the old and the new, between the legacy and imported between fixed and habitual and eerie, in a constant activity , dynamic and perennial, living every moment, and that is captured directly and actively through the flashes and indications proposed film, pointing to the nature of either identity, with all the tools and elements possessing artistic cinema and come loaded with so many ways.

The history of cinema in the world discovers, through the aesthetic, creative and intellectual construction of the filmmakers, many of identities, which reflect one of the most important intellectual functions and utilitarian film.

Therefore, ideology, history and religion are some of the most important elements that define the identity. If the other / alien / different weaken resolve a certain identity, uses these elements as its main primary objective, in order to be with them a certain culture to oppress and threaten their identity. That can often be seen in cases of occupation, domination and hegemony in its various facets, through intellectual invasion practices in its many forms and degrees, with the aim of breaking the unity of the state (which assumes a homogeneous entity and compact) and divide it into several fragile entities, ethnic factions or doctrinal groups, which strengthens and supports an excuse to return to the roots and principles and hold, when in fact what is drawn is the dismantling and disruption the national state, to become a dispersed and heterogeneous entity which was a united country, with a dynamic interaction between all groups, one people. The aim in such cases is to disseminate and promote cohesion internal quarrels in order to disrupt the unity of the nation state, using the service of those ends religion and ideology.

Thus, the identity, the senses and nuances reflecting, has been, and remains, the main occupation of the cultural and artistic movement of any human society, because it acts reinforcing the issue of national identity helps to spread awareness of individual rights and the rights of others on the correct democratic foundations. It also acts to raise the aesthetic taste receptor giving it the skills of dialogue with the other, according to the concepts embodied in the artistic structure of the film based on dialogue, interpretation and exegesis and the usual practice of criticism and receipt of the opinion of the other, while sublime image of democratic thought. That is also one of the most significant film intellectual functions.

You can not talk today of the art of theater, film, television, music, the visual arts, etc.... stripped of his artistic / realistic, symbolic, expressive, epic, casual identity (e.g.). You can not talk about the essence of art without talking about intellectual identity and content, whether religious, ideological or political, doctrinal, patriotic or national, for different functional purposes of either experience. At the same time, one can not separate the identity of the historical and cultural legacy in its local dimension, in the sense that one can not speak of identity beyond its boundaries and its cultural legacy, since no identity without limits space time. This confirms that the identity receives the

influence of events and changes taking place in the international, national and local scene.

In short, I was able to combine religious identity and national identity within an intellectual and aesthetic discourse film with a professional production that raised international stardom. The problem of this scientific research focuses on the study of the image of the cultural identity in the cinema of Mustapha Akkad, based on two main axes, which are the religious identity and national identity in the context of an aesthetic vision, intellectual Arab and international art cinema.

In the United States he found a culture different from yours, and made contact with a social environment that was not his own, with a history, a cultural and religious heritage to those who did not belong. But with his intuition, his intelligence and his passion for cinema, with its vocation for science, objectivity and aesthetics, with his perseverance in following the path he had traced, he became skillful filmmaker and creator film.

With its large capacity, it could progress in this aesthetic mass art, first at the theoretical level through their academic studies of motion science and then a practical level thanks to his experience in filmmaking and other professions in the world of cinema in Hollywood, in various American studies without departing for it from their own Islamic religious identity, their Arab national identity and its cultural and historical identity of the East.

On the one hand, he managed to raise the banner of Arab cinema and place on the scene of the most advanced international film about the creation, professionalism and aesthetics. On the other hand, he offered to Western viewer a bright image of moderate Islam in the context of a religious identity chaired by tolerance and other bright picture of the struggle of the Libyan Arab people in their confrontation against colonization, in an effort to get the liberation and independence.

The investigation has to do with the diversity of features and characteristics of these two identities in the cinematic treatment that gives them Akkad, as well as the study of the

technique used in the design direction of the films under investigation in the which it manages to combine the primal Arab identity to Western cinema culture in all its conceptual and aesthetic dimensions.

**** Introducción:***

No hay duda de que los trabajos cinematográficos efectuados por el director Moustapha Akkad constituyen una fuente importante de inspiración para los directores jóvenes, y particularmente para aquellos que ven en la historia humana una oportunidad propicia para la aproximación y el diálogo entre las culturas, sin fervores, dislates ni extremismos. Akkad, de origen sirio, aunque con nacionalidad americana, es considerado como un verdadero modelo para los jóvenes creadores y los que aspiran a un cine independiente capaz de salir en ayuda de las cuestiones vitales, de los problemas del hombre, tomando partido por la mediación y la moderación. Akkad viajó a Hollywood en el año 1954 buscando la aventura, con solo 200 dólares en el bolsillo, con la pretensión de estudiar cine en los institutos y universidades de Estados Unidos. Allí estudió las artes del teatro, tanto en el ámbito de la creación como de la producción. Nada más presentar su película “El mensaje”, en el año 1976, película que se publicó primeramente en inglés, y después en árabe, su nombre comenzó a brillar en las primeras filas de los directores del mundo. Esa película fue objeto de admiración y aprecio por la inmensa mayoría de los directores jóvenes, aprecio que se confirmó cuando dirigió la película “El león del desierto / Omar Mukhtar”, en 1981, constituyendo de ese modo una fuente importante y fecunda para el imaginario de los que trabajaban en el campo del cine y la televisión.

A nivel personal, considero que su primera película, “El mensaje”, sigue hasta nuestros días siendo candidata a encabezar la lista de las películas que abordan las cuestiones históricas y religiosas, y que es una de las experiencias cinematográficas más relevantes a nivel mundial, dirigida a entablar un diálogo con el hombre de occidente por medio de ideas islámicas que propician la mediación y la moderación, pues la película presenta el islam según lo concibe y entiende la mentalidad occidental, y según exigen las necesidades del diálogo de culturas entre los pueblos. La película trata de forma resumida la historia de la difusión del mensaje profético desde la Meca hasta Medina, y el Islam que trajo Mahoma ibn Abdallah, con Él sea la oración y la paz, así como la hégira que supuso la constitución del primer estado islámico.

Para dirigir esta película, Akkad consultó a expertos en religión islámica con el fin de evitar mostrar escenas o hacer un tratamiento ideológico o filosófico o plantear cuestiones que pudieran ser contrarias a las directrices de la religión islámica. Quizá el punto más importante, desde el plano de las ideas y la filosofía, sea que la película constituye un puente de comunicación entre oriente y occidente, y en particular entre el mundo islámico y el occidente, y que la película persigue mejorar la imagen del Islam en occidente. Esto lo confirmó el propio Akkad con ocasión de una entrevista que le hicieron en 1976, cuando dijo: “He hecho esta película porque se trataba de una cuestión personal para mí. He sentido que era mi deber como musulmán que vive en occidente aportar una visión auténtica del Islam, una religión con 700 millones de adeptos en el mundo, y de la que se conoce muy poco, lo cual me sorprendió. Así pues, tuve la necesidad de contar esa historia, de tender ese puente que cubriera el abismo entre el islam y occidente”.

Al margen de que se trata de la primera producción de cine dirigida fundamentalmente al público occidental partiendo de ideas árabes e islámicas, la importancia de la película resulta evidente en otros aspectos, entre ellos la preocupación por la calidad técnica, y por basarse en destacadísimos escritores como Tawfiq al-Hakim o Youssef Idriss. Los protagonistas son, además, Anthony Quinn e Irene Papas. Por añadidura, el estilo de Akkad suscitó mucha admiración y elogios, al igual que su experiencia y su moderación en la superación de todas las dificultades e inconvenientes a los que tuvo que enfrentarse durante la dirección de la película y durante la exposición de la misma al público, dado que era necesario efectuar un trabajo que fuera acorde con la enorme carga simbólica de los personajes para la sociedad islámica, sin exponer esos personajes sagrados a la filmación de imágenes o la grabación de voz. Esa fue quizá una de las mayores dificultades, y es que el espectador no puede ver a muchos de los personajes cuyas acciones, ideas y dimensiones personales se muestran de forma simbólica, por medio de alusiones y elementos técnicos diferentes, pero no directamente. Este modelo de trabajo es uno de los más difíciles del arte dramático, sobre todo porque el espectador occidental al que va dirigida la película no le encuentra justificación y no entiende bien por qué ha de ocultarse a los personajes, como sí lo hace el espectador musulmán, que es firme partidario de esa técnica de producción.

Además de ello, hubo toda una serie de obstáculos a los que tuvo que enfrentarse la película, y su director, Akkad, cuando intentó proyectarla en diversos países árabes. El obstáculo más importante fue la colisión originada entre la película y la institución religiosa islámica más grande, Al-Azhar de Egipto, puesto que dicha institución religiosa aprobó el guion de la película a finales de los años 70 del siglo pasado, considerando que los autores de cine, televisión, radio y artes plásticas tienen vedado corporeizar y representar el personaje del Profeta, Dios rece por él y lo salve, así como de su familia y sus diez compañeros a quienes se les prometió el paraíso, pero se hizo una excepción con Haza, uno de ellos. Tras la producción de la película y una vez terminada la filmación de las escenas, Al-Azhar se echó atrás y rechazó la película con el argumento de que Akkad había corporeizado y representado a Haza ibn Abdelmuttalib, lo que obligó a Akkad a reconfigurar ese personaje, cosa que le llevó mucho tiempo, esfuerzo y dinero. En la película, Akkad dirige una batalla intelectual y artística muy especial contra las instituciones que se encierran en sí mismas y con las mentalidades que rehúsan aproximarse al otro, en un diálogo cinematográfico creativo y original que se somete a las condiciones de la creación artística, trazando de ese modo la historia de su éxito como cineasta intelectual en primer lugar y en segundo lugar como persona con grandes aspiraciones, resolución y claridad de miras, que procuró, desde sus primeros pasos en el mundo del cine, alcanzar la categoría de universal, llegando a una posición destacada en el escalafón del cine de Hollywood, sobre el cual dijo, una vez terminada la labor de dirección de la película “El mensaje”: “Hollywood es una suerte de lenguaje y de técnica, un lugar que te brinda la oportunidad de dirigirte a todo el occidente... así que es necesario dirigirse a ellos con su mismo lenguaje”.

Esa receta, seguida por Akkad en la película “El mensaje” con gran profesionalidad y precisión intachable, reforzó la convicción de que era un cineasta intelectual que sabía perfectamente lo que quería, que sabía cuál era la forma de hacerlo, y que no estaba dispuesto a ninguna cesión artística para lograrlo.

Esta historia, sin duda alguna, se ha convertido en fuente de inspiración para todos los jóvenes que trabajan en el mundo del cine y de la televisión y que aspiran a lograr la

armonía y la buena comunicación entre las culturas de la humanidad, alcanzando el ámbito de lo universal con un lenguaje universal.

*** Sumario:**

En esta tesis tratamos de hacer una lectura y un estudio de la pluralidades de fenómenos de imágenes y visiones que componen la identidad cultural en el cine de Moustapha Akkad, a través del uso que hizo de diversos motivos artísticos, intelectuales y estéticos en la construcción de dicha identidad, dado que es uno de los directores más importantes que alcanzaron fama mundial, y pisaron firme en el mundo de Hollywood en la dirección y la producción de cine. Akkad ofreció una importante contribución con su trabajo de dirección y producción de la película “El mensaje”, en sus dos versiones árabe e inglesa, y luego con la película “El león del desierto / Omar Mukhtar”, en las que se ocupó de la cuestión de la identidad religiosa, la identidad nacional y la defensa de ambas, una defensa cultural y civilizada, gracias a su dominio del cine y a la conformación de un discurso intelectual, artístico y estético capaz de llegar al otro, de salir de las fronteras de su nación árabe, tras haberse licenciado en ciencias del cine por la Universidad de UCLA, en el estado de California, Estados Unidos, en los años 50 del siglo pasado.

Trabajó en ello en la capital mundial del cine, Hollywood, donde se empezó a bregar muy temprano junto con una serie de directores de cine que tenían una experiencia de la que él carecía. Fue aprendiendo sus herramientas, su estilo, las bases de su discurso artístico, intelectual y estético, los moldes de su pensamiento. Se trataba de directores como Sam Peckinpah, que se especializó en películas de indios y de vaqueros, o Alfred Hitchcock, director con una trayectoria cinematográfica de gran riqueza y calidad, con un estilo propio para construir las imágenes y escenas de su cine, combinando la estética y el análisis psicológico. También trabajó con César Romero en el ámbito del cine documental, lo que le hizo adquirir unas experiencias y unos conocimientos prácticos que fueron acumulándose en su memoria, además de su capacidad de estudio y de su pasión por las ciencias y las artes del cine.

Desde el punto de vista metodológico, con el fin de utilizar un prisma científico preciso para analizar el uso del cine con todas sus implicaciones intelectuales, profesionales e informativas para destacar la identidad doctrinal, la identidad nacional y la identidad human en el cine de Moustapha Akkad, que adquirió, tanto en la dirección como en la

producción y en la creación, una dimensión internacional, la investigación se divide en diversos capítulos, cada uno de los cuales incluye varios ejes de estudio, que, a su vez, comprenden varios elementos fundamentales, preguntas y respuestas de carácter intelectual, artístico y estético.

En este marco, el primer capítulo se titula “Comienzos, desarrollo y aparición del cine en el mundo”. Se trata de un capítulo en el que se adopta un método histórico y descriptivo para el estudio de la aparición del cine en el mundo, desde que era una simple idea que giraba en la mente de sus inventores hasta que llegó a constituirse en un proceso industrial, económico y cultural muy avanzado, llevando consigo de década en década el progreso industrial y tecnológico que fue instaurado por la mentalidad del hombre a la luz de los inventos y avances. Del mismo modo, el cine llevaba consigo las ideas revolucionarias, sociales y culturales, y marcaba la naturaleza de la identidad social, humana, religiosa y nacional por medio de las imágenes y las escenas que reflejaban los diversos ambientes y medios ecológicos. También el cine fue afrontando todos los cambios culturales, sociales e históricos vividos por las sociedades humanas, y acompañó al hombre allá donde estuviera para registrar con el silencio, con la palabra, con la imagen, la música, los colores, los trajes, los paisajes, el maquillaje, la representación y las verdades todos esos cambios, a través de un discurso cultural, informativo y estético desarrollado. En resumen, el cine es la gran ecuación problemática entre el arte y la industria.

De acuerdo con ello, los ejes fundamentales de ese primer capítulo son: Los inicios de la aparición del cine como medio de comunicación, la aparición histórica del cine en el continente europeo, y a continuación los comienzos del cine en los Estados Unidos de América, así como el decurso de los comienzos históricos del cine asiático, y finalmente los comienzos del cine árabe. Este capítulo viene ligado al desarrollo de las industrias, de los inventos visuales y tecnológicos del mundo, con la revolución de conocimientos que lograron esas nuevas industrias en este terreno, y su reflejo, fundamentalmente, en el cine.

El segundo capítulo de esta investigación estudia desde un prisma teórico y un método descriptivo la naturaleza de la relación dialéctica entre la cultura y la identidad a través de una serie de ejes que son: El papel de la cultura y las artes en la construcción y el refuerzo de las identidades nacionales, religiosas y humanas, y finalmente la identidad cultural en el marco del concepto de la globalización.

Era lógico que en este capítulo se estudiase la cuestión de la identidad en las artes en general y en el cine en particular, puesto que el cine es capaz, en gran medida, de transmitir signos y significados que sirven de expresión de la pertenencia del hombre a su ambiente y su ecología, y por lo tanto descubrir su identidad individual o su identidad compleja. Con los asuntos y conceptos que plantea el cine, el hombre necesita una cultura artística en el marco de la forja de la tendencia a una identidad, con sus diversas tendencias y aspectos, una identidad que responda a la lógica de sus configuraciones y determinaciones antropológicas, de sus conflictos epistemológicos, mentales e intelectuales.

Como refuerzo y continuación del capítulo segundo viene el capítulo tercero titulado “El papel del cine en la formación de la identidad cultural”. Por medio de un método descriptivo y otro analítico, desde un prisma teórico y otro aplicado, se estudian muchas imágenes y modelos de identidades culturales en el cine mundial, siguiendo los siguientes ejes: la relación dialéctica entre la industria cinematográfica y el ámbito de la identidad cultural; a nivel aplicado, la imagen de la identidad en el cine europeo, la imagen de la identidad en el cine americano, para terminar el capítulo con un estudio de los logros de los directores árabes más importantes, como Youssef Shahin y Salah Abu Seif de Egipto, Khaled Sadiq de Kuwait, llegando al director internacional sirio nacionalizado americano Moustapha Akkad.

Se exploran y analizan en detalle los fundamentos y bases del cine, entre ellos la lengua, el vestuario, el legado y la cultura popular, la arquitectura y la dimensión visual, los lugares, los símbolos y sentidos ocultos en la mitología utilizada, las canciones, los bailes, las costumbres, las tradiciones, la historia, la religión los detalles del medio ambiente. Se exponen algunas de las opciones y modelos de las películas internacionales

que se sirvieron de estos elementos con el fin de reflejar y configurar la identidad. Dado que la industria cinematográfica ha jugado en todas las naciones y en todas las culturas de la humanidad un papel esencial y directo en la auto confirmación del nacionalismo, del patriotismo, de la ideología, la religión, la estética, la historia y la sociedad, para terminar con la misma identidad humana, se explica perfectamente que la industria del cine haya entrado, desde hace más de un siglo, en un enfrentamiento y una especie de competencia contra todo el que quiere menoscabar la cuestión de la identidad. Por eso esta industria se ha convertido en una de las armas más importantes en la defensa de la identidad de cada una de las naciones, puesto que permite una expresión directa del pensamiento y la personalidad de esas naciones, de sus componentes heredados y de su civilización, por medio de una relación dialéctica que se asienta sobre la explotación de diversos factores en el texto, y las imágenes visuales.

En el capítulo cuarto de esta investigación se estudia la trayectoria biográfica del director internacional Moustapha Akkad, por medio de un compendio de métodos que incluye el método descriptivo, el histórico y el analítico, prestando atención a la cuestión del nacionalismo, de la identidad humana y los factores que contribuyeron a la formación de las bases y las dimensiones de dicha identidad desde que Akkad era un niño, en su patria chica, la ciudad siria de Alepo, lugar de marcado carácter religioso, nacionalista y árabe, hasta que se trasladó como estudiante y luego director de cine a los Estados Unidos de América. La cuestión de la identidad continuó siendo su principal ocupación desde el ángulo del pensamiento, del legado cultural, del arte y de la antropología, de modo que lo reflejó y lo puso en acción con un formato estético determinado en su cine, aprovechando así sus capacidades y la experiencia cinematográfica que fue adquiriendo de algunos directores internacionales con los que trabajó en Hollywood.

El capítulo cuarto incluye los siguientes ejes de estudio: nacimiento y formación de Moustapha Akkad en la ciudad siria de Alepo, y su relación desde niño con el cine americano; su interés en la juventud por los estudios de ciencias del cine americano; las reticencias de su familia, y luego el impulso que le dieron para proseguir por ese camino; los elementos artísticos, culturales y sociales que conformaron su conciencia

cinematográfica y su interés focal por la cuestión de la identidad en la cultura, y por ende en el cine; su viaje a los Estados Unidos de América a principios de los años 50 del siglo pasado y sus estudios de ciencias cinematográficas; su brillantez en los estudios, muy por encima de sus colegas de otras culturas; su excelencia académica y su trabajo en Hollywood con algunos grandes directores; los logros cinematográficos internacionales que produjo; las influencias artísticas, intelectuales y profesionales que configuraron su experiencia internacional; su tendencia a producir películas comerciales (la serie de “Halloween”) y otro tipo de películas con el fin de defender la identidad religiosa y la identidad nacional.

En un terreno más práctico, el capítulo quinto aborda el estudio de la visión de la identidad cultural religiosa en la película “El mensaje” por medio de un método de análisis artístico, en el que se procede a analizar la película desde el ángulo artístico con el fin de poner de relieve los elementos fundamentales sobre los que se asienta la identidad religiosa islámica, basada en la justicia, la tolerancia, la igualdad, la fraternidad y la difusión de los valores nobles, puesto que la religión islámica no es una religión de violencia o de terrorismo, ni es una religión de combate, sangre y hostilidad, sino que es la religión de la razón, la justicia, el diálogo y la persuasión. Con esto Akkad dissipó las sombras sobre la religión islámica y aclaró muchas de las confusiones y prejuicios que rodeaban a la religión islámica creando para ello un particular discurso intelectual y estético, sobre todo habida cuenta de que dirigió dos versiones de ese mismo trabajo, una de ellas en lengua árabe y la otra en lengua inglesa.

En el capítulo sexto la investigación se dirige a explicar, estudiar y analizar la película “El león del desierto / Omar Mukhtar”, con el fin de destacar la imagen de la identidad cultural nacional a través de un modelo de análisis semiológico. Akkad pone la vista en la historia política árabe, ofreciendo un tratamiento dramático a través de la personalidad de Omar Mukhtar y su lucha contra la ocupación italiana de Libia, su demanda de libertad para el pueblo y su rechazo de la hostilidad del colonialismo, su heroísmo y su desafío a la muerte. Esas imágenes cinematográficas son ricas en elementos y argumentos intelectuales y estéticos, y muestran la genialidad de Akkad, su

capacidad para servirse de sus herramientas y sus conocimientos para presentar un cine árabe conforme a los parámetros internacionales más en boga.

Ambas películas lograron un éxito notable de crítica y de público a nivel árabe y también a nivel internacional, y fueron muy bien acogidas por la audiencia, lo cual refleja, quizá, que el espectador se inclina siempre a favor de las películas que defienden la verdad sin negar su identidad.

*** Motivación:**

Mi pasión desde niño por el cine y mi experiencia posterior como espectador y como profesional en este campo en Kuwait durante muchos años me llevó a plantearme diferentes cuestiones sobre este mundo en el entorno árabe. Mis diferentes estancias en Inglaterra, en España y en Occidente en general me condujeron a reflexionar sobre la relación entre cine e identidad cultural en distintos países y entre mi entorno árabe y el universo de las películas en nuestro planeta.

Moustapha Akkad era un director que siempre me llamó la atención por su trayectoria en Occidente y por su preocupación por llevar a la pantalla temas especialmente difíciles para nuestra cultura islámica por lo que lo consideré un paradigma donde centrar todo este conjunto de cuestiones.

Por todas estas razones, comencé a buscar documentación sobre toda esta hipótesis y a proponerlo como motivo académico dentro de una investigación.

Aquí expongo, pues, el resultado de mis indagaciones a través de esta Tesis.

*** Hipótesis:**

El cine ha sido a lo largo de su ya dilatada historia uno de los más importantes instrumentos de expresión de la identidad de las culturas, de sus valores, tradiciones, costumbres, ideas, comportamientos y creencias.

La identidad la podemos considerar, en principio, como el resultado complejo, imbricado y consecutivo de todas las experiencias de un colectivo cultural a lo largo de los siglos. La identidad es el mantenimiento de los valores y creencias históricas, del legado de las civilizaciones y de la especificidad que distingue a un pueblo de otro.

La identidad es susceptible de evolucionar, renovarse, así como también de mantener sus características fijas que se definen mediante una serie de elementos: las creencias religiosas, las costumbres grupales, la lengua y las tradiciones heredadas.

En cuanto el hombre comenzó a desarrollar las imágenes por medio del cinematógrafo, se dio cuenta de que la cuestión de la identidad cultural en la pantalla de las salas de exhibición, en sus distintos niveles, era algo que no se podía conocer resumiéndolo y limitándolo a una serie de elementos y componentes determinados, o abstrayéndolo en forma de ideas o expresiones fijas, puesto que no se trata de algo que se pueda obviar. Al contrario, la cuestión de la identidad en el cine se construye a base de conflicto, interacción y asociación entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo heredado y lo importado, entre lo fijo y habitual y lo extraño e inquietante, en una actividad constante y dinámica.

La hipótesis de esta investigación se centra en el estudio de la identidad cultural vista a través del cine, del análisis del cine como herramienta identitaria en general y en particular en el mundo árabe. Tomará como paradigma este problema de la identidad cultural a través del cine del famoso cineasta árabe Moustapha Akkad, partiendo de dos ejes principales, la religión y la cultura, en el marco de una observación global intelectual y artística del cine de este particular entorno tan interesante como desconocido.

Akkad logró alzar la bandera del cine árabe y colocarlo en la escena del cine internacional más avanzado. Por otro lado, proporcionó al espectador occidental una buena imagen del islam moderado en el marco de una identidad religiosa presidida por la tolerancia, así como otra brillante imagen de la lucha del pueblo árabe libio en su enfrentamiento contra la colonización, con el afán de obtener la liberación y la independencia. En suma, supo aunar la identidad religiosa y la identidad nacional dentro de un discurso cinematográfico.

La problemática de la investigación se centrará en la diversidad de rasgos y características de esas dos identidades en el tratamiento cinematográfico que les da Akkad, así como con el estudio de la técnica utilizada en la concepción de la dirección de las películas objeto de la investigación, en las que se logra aunar la identidad árabe primigenia con la cultura cinematográfica occidental en todas sus dimensiones conceptuales.

**** Conceptos centrales de la investigación:***

Esta investigación, desde el punto de vista procedimental, incluye los siguientes conceptos:

1. Identidad cultural: Es la cualidad otorgada al ser, clase o cosa, que permite definirla frente al otro, en tanto que construcción de su esencia y construcción sociológica basada en las manifestaciones del discurso distintivo. La investigación se ocupa principalmente de:
 - a) La identidad religiosa islámica basada en la justicia y la moderación.
 - b) La identidad nacional árabe en su dimensión ideológica.
2. Imagen: Reflejo de la naturaleza de la esencia individual y de la esencia colectiva, con sus rasgos y características, con sus fundamentos y cualidades que le dan sentido y significado
3. El cine de Moustapha Akkad: Referencia a las películas que dirigió y produjo Akkad, con su contenido relativo a la identidad religiosa y cultural, con su visión artística e intelectual.

*** Marco disciplinar:**

El marco en el que podemos ubicar este estudio es el cine. Se abordará desde un punto de vista fundamentalmente centrado en lo identitario pero contendrá también aspectos de otros tipos. Se analiza el concepto de identidad cultural desde un punto de vista teórico, observándolo desde dos ángulos diferentes y aparentemente alejados: el occidental y el árabe.

Así, se podrá reflexionar desde una mayor distancia sobre el cine como análisis de lo comunicativo en una obra dinámica y secuencial.

En la investigación se observan un marco temático, otro temporal, y un tercero espacial. Así, pues, nuestro estudio se centrará en los siguientes aspectos:

1. Marco temático: el trabajo teórico y aplicado se centra en el tema de la imagen de la identidad cultural en sus dos dimensiones religiosa y nacional en la estructura de la visión de dirección de cine en las películas de Moustapha Akkad
2. El marco temporal: se trata del espacio temporal que delimita la investigación científica, y que se extiende desde el año 1976, en el que Moustapha Akkad dirigió la película “El mensaje”, hasta el año 1981, en el que produjo su película nacionalista “Omar Al Mokhtar... el león del desierto”. Ese periodo se considera uno de los más ricos y fructíferos en la vida de Moustapha Akkad, pues fue el periodo en el que consolidó, a través de su producción cinematográfica, su identidad religiosa, nacional y humana, dentro de los condicionantes y parámetros propios del cine internacional
3. El marco espacial: nos referimos con ello a las películas árabes que creó Moustapha Akkad en el mundo árabe: “El mensaje” y “Omar Al Mokhtar... el león del desierto”

*** Metodología y medios utilizados:**

- 1.- Libros, videos, y dvds con aportaciones de especialistas en este campo. Recogida de datos en las bibliotecas árabes e inglesas. Referencias bibliográficas, así como estudios de los especialistas en este campo. Bibliotecas españolas, en particular en Salamanca en la Biblioteca pública Las Conchas.
- 2.- Entrevistas personales con significativos gestores y productores de cine en distintos países árabes, en particular con realizadores en Kuwait.
- 3.- Documentos que proporciona Internet. Rastreo de las informaciones necesarias y disponibles on-line además del uso de los Dvds y películas de video.

*** Herramientas del estudio:**

Para el estudio del asunto de la imagen de la identidad cultural en el cine de Moustapha Akkad el investigador se basa en las siguientes herramientas de investigación:

1. Las propias películas objeto del estudio y el análisis
2. Diccionarios y enciclopedias científicas relacionados con el objeto de estudio
3. Cintas de video y DVD
4. Fuentes y referencias relacionadas con el objeto de estudio, como:
 - a) En lengua árabe
 - b) Traducidas al árabe
 - c) En lengua inglesa
5. Publicaciones periódicas especializadas, y publicaciones periódicas generales, con los artículos y trabajos de investigación publicados en ellas, de entre los cuales cabe destacar:
 - a) La revista egipcia *El teatro y el cine*
 - b) La revista siria *La vida cinematográfica*
 - c) La revista kuwaití *El mundo del pensamiento*
 - d) La revista kuwaití *El mundo del arte*
 - e) La revista kuwaití *Boletín de las artes*
 - f) La revista kuwaití *Kuwait*
 - g) La revista kuwaití *El cine de hoy*
6. Entrevistas personales realizadas con directores de cine kuwaitíes relevantes para el objeto de estudio, así como con críticos de cine de Kuwait y directores de cine árabes

7. Documentos e informes
8. Imágenes fotográficas
9. Cintas de audio con entrevistas a personajes del mundo del cine
10. Internet

*** Método de la investigación:**

En línea con la concepción epistemológica de la naturaleza de la hipótesis científica planteada para la investigación, el autor de este trabajo va a utilizar la siguiente metodología científica:

- 1.- Metodología descriptiva: consiste en describir y clasificar la producción cinematográfica árabe e internacional relacionada con la identidad cultural, y destacar los trabajos de los directores de cine que aspiran a reflejarla en sus películas, estudiando para ello los conceptos de identidad a sus distintos niveles desde el prisma terminológico y en su relación con las ciencias humanas
- 2.- Metodología histórica: consiste en estudiar el desarrollo y evolución de la historia del movimiento cinematográfico mundial y árabe, y de estudiar también la estructura histórica y cultural que conforma la vida del director Moustapha Akkad
- 3.- Metodología analítica: consiste en estudiar los fundamentos de la identidad cultural en sus dos dimensiones religiosa y nacional en el cine del director Moustapha Akkad, a través de sus películas “El mensaje” y “Omar Al Mokhtar, el león del desierto”, mediante el análisis del temas de estudio en ambas películas desde una perspectiva artística, ideológica y estética.

*** OBJETIVOS PRINCIPALES:**

- A.- Estudiar el concepto de identidad en general y de identidad árabe en particular
- B.- Analizar el ámbito cinematográfico árabe de los últimos tiempos.
- C.- Observar la cultura identitaria cinematográfica de la cultura árabe y sus características actuales.
- D.- Estudiar la funcionalidad del cine como instrumento de compactación de una cultura.
- E.- Conocer el entorno y razones de la trayectoria histórica cinematográfica del mundo árabe en general y su presencia en la actualidad.
- F.- Analizar los condicionantes del cine árabe y dar a conocer a los principales creadores históricos y actuales.
- G.- Reflexionar y profundizar en la trayectoria de Moustapha Akkad en pos de un tipo de cine que plantee la problemática identitaria del mundo árabe.
- H.- Analizar el planteamiento de la obra de Moustapha Akkad, como servicio a la creación de un cine árabe reflejo de su cultura y tradición.

*** Objetivos secundarios:**

- A.- Cubrir el vacío existente en el campo de los estudios académicos relativos al cine árabe, desde la perspectiva de la identidad cultural
- B.- Abordar el necesario estudio de la cultura cinematográfica árabe, tanto desde el ángulo del cine en sí mismo como desde el ángulo de la identidad, todo un observatorio que ofrece la perspectiva del director de cine árabe Moustapha Akkad
- C.- Abrir un espacio crítico en el estudio del tema de la identidad cultural en sus distintos niveles en el cine árabe, gracias a la exposición y análisis de las manifestaciones artísticas e intelectuales del cine árabe.
- D.- A través del estudio del tema de la identidad cultural y sus múltiples niveles en la obra de Moustapha Akkad, conocer las corrientes ideológicas y estéticas del cine árabe.
- E.- Conocer mejor la identidad religioso islámica que se caracteriza por la moderación y la mediación, y muestra la forma de plasmarla en la pantalla que le dio Moustapha Akkad dentro de una perspectiva internacional

F.- Observar la función cultural del cine, que defiende la moderación y la mediación y la lucha de los pueblos para liberarse del colonialismo, rechazando el extremismo y el radicalismo en la religión, así como la opresión y colonización de los pueblos

G.- Estudiar del cine como una herramienta al servicio del diálogo intelectual y estético con el otro.

H.- Mostrar el nivel artístico, intelectual, estético, técnico y productivo alcanzado por el cine árabe.

I.- Documentar los trabajos del director de cine internacional Moustapha Akkad

**** El estado de la cuestión:***

El concreto tema de esta investigación no ha sido tratado de manera central previamente, de acuerdo a las diversas indagaciones que he realizado. No hay estudios académicos que entren directamente en el análisis de la visión cinematográfica de la identidad árabe y de la figura de Moustapha Akkad. Esto ha supuesto complicar extraordinariamente la investigación al tener que partir de cero. Todo lo que ha podido encontrar este investigador son algunos artículos críticos dispersos sobre el cine de Moustapha Akkad y sobre su trayectoria biográfica, que se haya podido aprovechar en este estudio.

Capítulo primero
Historia, origen y desarrollo
del cine en el mundo

*** Comienzos, desarrollo y aparición del cine en el mundo.**

Desde un punto de vista cronológico, la historia del origen y desarrollo del movimiento cinematográfico en el mundo, desde el cine mudo hasta el cine digital, refleja la historia de la revolución industrial y la historia de la propia revolución científica que cambió la faz de la cultura humana a lo largo de más de un siglo, lo cual permitió inaugurar un nuevo discurso cultural social y humano cagado de diferentes símbolos y fundado en distintas dimensiones: la moral, la educación, la enseñanza, la política, la economía, las relaciones sociales, la identidad religiosa, y demás axiologías de gran riqueza epistemológica que surgieron, se desarrollaron y cristalizaron de forma evidente en Europa tras los acontecimientos del último cuarto del siglo XVIII, en concreto el despertar científico, social y cultural de la Ilustración, consecuencia de la revolución popular francesa que eclosionó durante el reinado de Luis XVI, y se produjo en el período comprendido entre 1789 y 1799, “con las importantes consecuencias políticas y sociales siguientes: la abolición del régimen feudal y del despotismo y la declaración de los derechos del hombre. Este movimiento se inició con la reunión de los representantes del pueblo y con la participación de las masas en el desarrollo de los acontecimientos, que llegaron al culmen el 14 de julio del primer año de la revolución con la toma y destrucción del presidio de la Bastilla, símbolo del gobierno despótico. Por ese motivo esa fecha, fiesta nacional de Francia, se considera la fiesta de la libertad. Hubo una serie de factores que allanaron el camino a la revolución francesa. Entre ellos, el éxito de la revolución americana, que se produjo diez años antes, y que concluyó con la declaración de independencia de Estados Unidos y su liberación del colonialismo británico. También influyó la propagación de las ideas de libertad, propugnadas por una serie de pensadores e intelectuales como Voltaire, Montesquieu, Jean Jacques Rousseau y algunos economistas y políticos. El éxito de la revolución se debió también al clima imperante en la época de degradación social y política, y al desplome de la economía. La revolución tomó como lema la célebre frase: “Libertad, igualdad y fraternidad”. La Asamblea Nacional emitió lo que se conoce como la declaración de los derechos del hombre, que se sustenta en una serie de principios fundamentales: los hombres son iguales en derechos y obligaciones; la ley es el instrumento de expresión de la voluntad

del pueblo; la libertad de pensamiento y de religión son un derecho de todos los ciudadanos, con los límites que marca el interés general”¹

El cine, de época en época, se ha hecho eco de la trayectoria del desarrollo industrial y tecnológico instaurado por la mente humana, a la luz de las invenciones y descubrimientos efectuados. Del mismo modo, ha llevado siempre consigo las ideas revolucionarias, sociales y culturales, y ha seguido muy de cerca los cambios culturales de las sociedades humanas, acompañando al hombre allá donde fuera para registrar, en silencio, o bien con palabras y realidades, todos esos cambios por medio de un discurso cultural e informativo con una estética muy avanzada. Tal como dice Paul Rotha: “El cine es la gran ecuación problemática entre el arte y la industria”².

Eso mismo es lo que sostiene Geoffrey Nowell-Smith cuando dice: “El cine es el primer arte que se distingue por su impronta industrial, y que sigue siendo objeto de polémica al constituirse en la manifestación artística de tipo industrial más importante de entre las que dominaron el escenario cultural del siglo XX. Desde sus orígenes humildes situados en los elementos que sustentaron su aparición, se fue desarrollando y destacándose, hasta convertirse en una industria que atrajo millones de dólares, y que es la manifestación artística contemporánea más bella y auténtica”³.

Con su perspectiva de investigador minucioso, que aúna la preocupación por la historia y la visión crítica, Geoffrey Nowell-Smith señalaba que el punto de partida fundamental del cine aunaba el producto industrial y tecnológico con la función intelectual y la axiología de la estética, diciendo lo siguiente:

“El cine, en tanto que forma artística y tecnológica, tiene ya unos cien años de historia. Las creaciones cinematográficas primitivas vieron la luz y comenzaron a explotarse en torno a 1890, casi al mismo tiempo en los Estados Unidos de América, Francia,

¹ Ahmad Atiya Allah, *Diccionario político*, vol. 4, Dar al-Nahda al-Arabiya, El Cairo, 1980, pág.

² Geoffrey Nowell-Smith, *Enciclopedia de la historia del cine en el mundo. Vol. 1: Cine mudo*. Consultado en la traducción al árabe de Mujahid Abdelmonem Mujahid, vol. 1, Centro Nacional de Traducción, el Cairo, 2010, pág. 15.

³ *Op. cit.*, pág. 15.

Alemania y Gran Bretaña. En un plazo de 20 años, el cine se difundió por todos los rincones del orbe. Se desarrolló una tecnología compleja, y el cine se fue encaminando a convertirse en una gran industria que ofrecía un formato popular de entretenimiento para las masas en las áreas urbanas de todos los rincones del planeta, y que atraía la atención de los inversores, artistas, científicos y políticos. Ese medio fílmico que tenía el propósito de entretener empezó también a utilizarse con fines educativos, propagandísticos, e incluso de investigación científica. En un principio, el cine surgió de la fusión entre elementos del teatro cómico (vodevil), el melodrama popular y las conferencias explicativas, pero fue adquiriendo con gran velocidad una singularidad artística que ahora está empezando a perder, puesto que hoy en día hay otros medios de comunicación de masas y de entretenimiento que han surgido frente al cine y que amenazan su poder e influencia. Huelga decir que el intento de comprimir esta historia tan compleja en un solo volumen es tarea sumamente difícil y abrumadora. Hay una serie de acontecimientos que deben ser presentados porque son fundamentales, en tanto que otros pueden relegarse a los márgenes del trabajo, e incluso ser desestimados por completo. Comenzaremos diciendo que ésta es la historia del cine, y no la de las películas, pues no abarca todos los usos del soporte fílmico, sino que se centra en las cuestiones que condujeron a convertir ese invento inicial de imágenes móviles sobre planchas de celuloide (cinta cinematográfica) en una inmensa creación o ente conocido como el cine (o la cinematografía). En este sentido, las fronteras del cine son más amplias y van más allá de las meras películas producidas, distribuidas y divulgadas, pues abarcan también al público, a la industria, y a la gente que trabaja en ella, desde las estrellas de cine hasta los artistas, desde los trabajadores y trabajadoras en las salas de cine hasta los sistemas de regulación y control que determinan cuál es la audiencia a la que debe dirigirse la promoción cinematográfica, y cuál es el público que va a disfrutar viendo las películas. Al mismo tiempo, al margen del cine como ente, existe, sin duda alguna, la historia, en su más amplio sentido, esa historia de guerras y revolución, ese mundo de cambios en la cultura, en los estudios estadísticos de población, en el estilo de vida, en la geografía política y en la economía mundial.

No es posible entender las películas sin entender el cine, como tampoco es posible entender el cine sin tener en cuenta que el cine, más que ningún otro arte, y

fundamentalmente por su marcadísimo carácter popular, siempre ha ejercido una notable influencia en el devenir de la historia. La historia de la literatura o de la música pueden escribirse (aunque no es necesario que se haga así) sencillamente como una historia de los autores y de sus obras, sin abordar los asuntos, técnicas y métodos desplegados, o el mundo en el que vivieron los artistas y su público, o el medio en el que viven. Pero eso es imposible con respecto al cine.

En segundo lugar, esta es una historia del cine en tanto que arte popular y querido por encima de todo desde sus principios y hasta sus últimas evoluciones. Se trata de un arte popular, no en el sentido de la moda antigua del arte que surgía de la gente, ni de las elites cultivadas, sino en el sentido particular del siglo XX, el de un arte transmitido por medios automatizados con gran capacidad de difusión, que adquieren su poder por su capacidad para conectar con las necesidades, intereses y deseos de amplios y enormes sectores de la población. Hablar de cine en el sentido en el que lo conciben esas amplias masas nos obliga, una vez más, a plantear una pregunta de forma muy precisa sobre el cine, si se trata de arte o de industria. En palabras de Paul Rotha, se trata de “la gran ecuación sin solución”. El cine es industria en virtud de su misma definición y del uso que hace de técnicas industriales para la producción y proyección de las películas. Pero también es industria en un sentido más profundo, es decir, en el hecho de que, al aspirar a llegar a las masas y tender a obtener el éxito de producción, distribución y proyección, se ha organizado de forma industrial (y también conforma a los principios del capital y la financiación en general), convirtiéndose en una maquinaria potente y efectiva, en un modo de hacer trabajar a la máquina (¿y qué sucedería si se rompiese?). Es evidente que es esta una de las cuestiones más importantes a la hora de entender el cine. Pero la historia del cine no es únicamente la historia de esta maquinaria. Es claro que no se puede narrar la historia del cine desde la perspectiva de la maquinaria y el hombre que la controla, puesto que el cine industrial no es el único tipo de cine.

Esto supone tener en cuenta que las demandas de la industria y el arte del cine no son siempre equivalentes ni exactamente iguales, pues son, necesariamente, contrapuestas. Para ser más precisos, se trata de intereses desiguales. El cine es una forma de arte industrial en la que han desarrollado medios industriales con el fin de producir arte.

Esta es una realidad que supone un obstáculo para el concepto de belleza tradicional, pues no es fácil armonizar los dos elementos. Pero es una realidad cuya importancia no debe minimizarse. Por otro lado, hay muchos ejemplos de películas de las que lo menos que puede decirse es que son de dudoso valor artístico. Igualmente hay muchos ejemplos de películas cuyo valor artístico se define por la contraposición con los valores de la industria en que se apoya para poder salir adelante. No hay, en suma, una respuesta fácil para la equivalencia o la ecuación que planteaba Rotha”⁴.

En su estudio histórico crítico sobre los inicios del cine en el mundo, Geoffrey Nowell-Smith aborda numerosas cuestiones de forma crítica y dialéctica. El cine, en tanto que fenómeno mundial, va ligado siempre a la producción industrial, los planes económicos, el mensaje cultural y las funciones de comunicación. Los intereses económicos imbricados unos con otros toman el control de la estructura y programación del cine, particularmente en lo que respecta al ámbito histórico del cine mundial, tanto en su estructura basada en un modelo europeo, americano o asiático, en concreto en la India, Japón, China y Corea, y hoy en día en Irán, Malasia y Singapur, o bien en un modelo africano que presenta una unidad cultural basada en el legado común que refleja la historia de un continente con sus contradicciones y el acervo tradicional popular.

Por lo tanto, la historia del cine en sus primeros 30 años es una historia de expansión y de crecimiento sin precedentes. Este nuevo medio que comenzó como algo original en un número muy reducido de grandes ciudades que podían contarse con los dedos de una mano, como Nueva York, París, Londres y Berlín, rápidamente emprendió camino a través del mundo, atrayendo a un público creciente allá donde se proyectase, y ocupando, de hecho, el lugar de otras formas de entretenimiento. Con el aumento del público fueron ampliándose los lugares en los que se proyectaban las películas, alcanzando el cénit en esas grandes salas de cine de los años 20, que igualaban en lujo y oropel a los grandes salones de teatro y de ópera. Al mismo tiempo se desarrollaron las propias películas, desde esas escenas atractivas breves, de no más de dos minutos, hasta

⁴ *Op. cit.*, pág. 15, 16 y 17.

las películas narrativas de larga duración que han dominado las pantallas del mundo hasta nuestros días.

Pese al mérito que tuvieron los pioneros franceses, alemanes y británicos en la difusión del invento del cine, los británicos y alemanes desempeñaron un papel relativamente pequeño en la explotación a nivel mundial. Fueron los franceses, antes que nadie, seguidos por los americanos, quienes se emplearon con más entusiasmo en la producción del nuevo invento, y contribuyeron a hacer que el cine se enraizase en China, Japón, Iberoamérica y hasta en Rusia. En el marco de la evolución artística, los franceses y los americanos también fueron los que tomaron la iniciativa, pese a que Dinamarca y Rusia jugaron un papel parcialmente importante en los años anteriores a la primera guerra mundial. Finalmente fueron los Estados Unidos de América quienes demostraron ser la fuerza decisiva en la cuestión. Estados Unidos ha sido y sigue siendo el mercado más importante para las películas. Gracias a su política de protección del mercado y a la fuerte tendencia a la exportación, los Estados Unidos lograron ocupar una posición hegemónica en el mercado mundial en las vísperas de la primera guerra mundial, y durante la guerra, en tanto que Europa se fue debilitando. El cine americano continuó evolucionando y renovando las nuevas técnicas, lo que apoyó su dominio de los mercados.

Al mismo tiempo, en los mismos Estados Unidos de América, el centro de la industria del cine fue desplazándose hacia el Oeste, hacia Hollywood. Las películas de los nuevos estudios de Hollywood fueron las que inundaron los mercados del cine internacional en los años posteriores a la primera guerra mundial, cosa que han hecho desde entonces hasta ahora. Hay pocas industrias que puedan asegurarse un lugar y compitan contra el impulso voraz de Hollywood. La industria italiana, que fue pionera en las películas históricas de corte épico, con algunas maravillas como *Quo vadis?* (1913) o *Cabiria* (1914) estaba a punto de desplomarse. En los países escandinavos el cine sueco tuvo una breve etapa de gloria con los trabajos de Victor Sjöström y las magníficas comedias de Mauritz Stiller, antes de que Dinamarca cayera en una especie de olvido relativo. Incluso el cine francés se encontró en una situación un tanto dudosa. En Europa quedó claro que Alemania era el único país con cierta flexibilidad industrial, mientras que la nueva

unión soviética y Japón desarrollaron la industria del cine en una situación de aislamiento comercial.

Hollywood continuó ocupando el liderazgo a nivel artístico e industrial. En realidad, no pueden separarse ambos aspectos, y Hollywood encontró la respuesta, puesto que tenían películas históricas narrativas con una estructura más cuidada y mayor influencia, en las cuales el sistema de actores estrellas añadió una nueva dimensión a la interpretación en pantalla. Cuando Hollywood no encontraba lo que necesitaba echando mano de sus propios recursos, se traía de Europa las estrellas y las innovaciones técnicas con el fin de confirmar su hegemonía constante en la competencia presente y futura. Se trajo de Suecia a Sjöström y a Stiller y después a la joven Greta Garbo; de Alemania se trajo a Ernst Lubitsch y a F.W. Murnau. La compañía Fox consiguió muchas licencias, incluyendo la licencia de lo que sería el cinemascope.

El resto del mundo siguió subsistiendo, en parte aprendiendo de Hollywood, y en parte porque el público seguía presionando para que hubiera una producción acorde con las necesidades que Hollywood no podía cubrir. Además del público más habitual, también había una audiencia creciente de películas que eran más osadas en el sentido artístico, o que abordaban cuestiones del mundo exterior. Se produjeron importantes contactos entre la vanguardia artística y las agrupaciones políticas, particularmente de izquierdas. Los movimientos estéticos surgieron ligados a las tendencias en otras artes, que en ocasiones partían de un origen común. Sin embargo, la Unión Soviética estuvo siempre a la vanguardia del desarrollo artístico, algo que occidente reconocía en gran medida. Con el fin de la época del cine mudo, el cine se instauró no ya como mera industria, sino también como el séptimo arte⁵.

1.0 La inversión en la técnica

⁵ *Op. cit.*, pág. 29-31.

Este arte no había alcanzado los logros artísticos y culturales que alcanzó ni la amplia difusión entre el público de las ciudades del mundo si no se hubieran hecho grandes inversiones y estudios en tecnología desde las primeras fases de su historia, a la par con el desarrollo tecnológico y su reflejo en la actividad industrial y mercantil. Por este motivo, el cine, en tanto que arte, siguió estando estrechamente vinculado con el desarrollo tecnológico, lo que le hizo tomar gran impulso gracias a la preocupación por la mejora tecnológica, conformándose así su identidad marcada por la impronta de la técnica.

Así pues, no hay estudio alguno sobre los primeros pasos del cine que no se detenga en la inversión en la tecnología y en el desarrollo de la técnica de generación en generación, puesto que se trata de un elemento que desempeñó el papel primordial en la transformación del cine en un formato artístico susceptible de rápida difusión en distintas ciudades del mundo pese a la diversidad de culturas, tendencia e ideologías, pese a las reservas que manifiesta Geoffrey Nowell-Smith al respecto de la cuestión: “En los años tempranos el formato artístico era totalmente primitivo y no hacía prever su desarrollo futuro. También había una necesidad de más tiempo para que el cine adquiriera su propio carácter de medio fundamentalmente artístico, narrativo e histórico”⁶.

En paralelo con esta idea, el Dr. Muhammad Sharqi, investigador del cine, vuelve a plantear la problemática desde otro ángulo dialéctico, cuando afirma:

“Muchos críticos del arte y los primeros pioneros de la ciencia de la estética del cine han intentado aislar el elemento tecnológico, que creaba perturbaciones en sus aproximaciones teóricas y en su clasificación del séptimo arte, en un intento de aislar la máquina (la función de la cámara) y adoptar la filosofía de la imagen hasta su extremo más absoluto, con la intención de llegar a una teoría integral que procurara fundar el arte del cine al margen de la base más importante que conforma sus características más

⁶ *Op. cit.*, pág. 31

innatas, a saber, el arte de la captación de imágenes. El motivo de ello es la disonancia que surge cuando no separamos el arte de la mecánica. Este descarte ha perjudicado más de lo que ha beneficiado a este arte en esos primeros intentos de clasificación, en esas teorizaciones que surgieron al respecto de los inicios del cine, puesto que se intentó hacer una clasificación que no tuviera en cuenta el efecto mágico que produce la cámara, que hace del cine un arte más próximo que el teatro o la literatura en el ámbito del contenido, pues se olvidó que la verdadera definición del cine debe reconocer plenamente su base tecnológica. Una teoría realista de este arte debe tener en cuenta que la base del cine es el arte de la captación de imágenes, la fotografía, y el desarrollo del mundo de lo visual. Esto es lo que consiguieron los creadores cinematográficos cuando trabajaron para desarrollar la práctica cinematográfica desde dentro, centrando sus esfuerzos en el abecé de la técnica fílmica: montaje, encuadre y técnicas de sonido”⁷.

Según las consideraciones del Dr. Muhammad Sharqi, las películas de cine han de considerarse como una presentación de la realidad más amplia que el propio mundo que se representa. Por eso, comparte la opinión de Bazin y de Grigore en sus teorías, cuando afirman que “la película es, en esencia, una extensión de la fotografía”⁸. Esta definición nos lleva a considerar la naturaleza del esfuerzo desplegado en el ámbito de la imagen y de la captación de imágenes dos siglos, o incluso más, antes del final del siglo XIX, pues la existencia de las películas de hoy se debe a el trabajo en soledad de aquellos creadores e inventores, que incluyó la cámara, la lámpara mágica y Las figuras humanas.

André Bazin atribuye la aparición del arte cinematográfico a la conjunción de tres factores fundamentales que contribuyeron a crear la primera máquina de proyección de cine, que son:

1. El descubrimiento del fenómeno de la continuidad visual

⁷ Dr. Muhammad Sharqi, *La globalización cultural y el sistema de proyección de cine americano. Estudio crítico analítico*, tesis doctoral defendida en la universidad de Orán (Argelia), dirigida por Mirat El Aid, abril de 2012, pág. 2.

⁸ En F. Perkins, *La película como película*, véase Osama Isber, Ediciones del Ministerio de Cultura, Institución Pública de Cine, Damasco, vol. 1, 2002, pág. 52.

2. La invención de la fotografía
3. La creación de la película enrollable transparente⁹

El Dr. Muhammad Sharqi profundiza en esta cuestión y considera que estos tres descubrimientos producidos en el siglo XIX fueron consecuencia de las teorías y trabajos físicos que se remontan a la era del renacimiento, puesto que los antiguos ya habían observado el fenómeno de la impresión reticular que nos hace sentir la ilusión del movimiento, pues las imágenes que se proyectan en la retina no se borran de inmediato. Esta particularidad transforma un tizón que se mueve en una línea recta de fuego, de manera que el ojo puede mantener la imagen por una décima de segundo después de ser retirada de la vista. Estos estudios fueron planteados en los siglos XVII y XVIII por Newton y por Chifley Darcy¹⁰. El mundo tendría que aguardar los experimentos realizados por el sabio inglés Peter Mark Roget, y lo que hizo otro sabio y físico británico, la llamada “rueda de Faraday”, basándose en sus teorías y aplicando sus investigaciones del año 1830. Roge publicó, en 1824, su conferencia sobre la continuidad visual relativa a los objetos móviles¹¹, que permitió que se surgiera una serie de innovaciones en el ámbito de los juegos visuales, y que comenzaran a aparecer las figuras humanas basándose en el principio del lapso de tiempo corto¹².

En el marco de su concepción histórica, Muhammad Sharqi indica lo siguiente: “Las primeras imágenes simples aparecieron en el año 1826, en forma de discos planos con una imagen en cada lado. El giro de los discos hacía que las imágenes parecieran montarse. Ese sencillo juego fue descrito por sus creadores como el entretenimiento de las imágenes continuas, y sirve para aclarar esa distancia evidente y esa visión aparente de algo que está fuera del campo de visión, así como la capacidad de la retina para mantener una impresión de un objeto después de haber desaparecido de la vista. Ese

⁹ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, vol. 1, véase Frances Gimoun, Ed. Franklin, El Cairo, 1968, pág. 7.

¹⁰ George Sadol, *historia del cine en el mundo*, véase Ibrahim Al Kilani – Faiz Kam Naqsh, ed. Owaidat, Beirut, 1968, pág. 17.

¹¹ Véase George Modbek, *Enciclopedia ilustrada del cine*, vol. 1, Ed. Universitaria Ratib – Sofner, Beirut, pág. 9-10.

¹² Dr. Muhammad Sharqi, *La globalización cultural y el sistema de proyección de cine americano*, pág. 4.

disco se fue desarrollando hasta crear un nuevo juego, la llamada “rueda de Faraday”, que es el fenaquistiscopio, que utilizaba los principios de Roget de una forma más elaborada y compleja, con una cadena de dibujos que formaban diversas fases de un hecho que se imprimían en unos discos de cartón, que cuando giraba y se veía en un espejo a través de una abertura ofrecía las primeras imágenes animadas o móviles.

El mérito de este avanzado mecanismo, que vio la luz en el año 1832, se debe al científico belga Joseph Plateau y al profesor austriaco Stampfer. Así pues, vemos que los esfuerzos técnicos desplegados en este tipo de juegos e instrumentos primitivos fueron saliendo de los laboratorios de los científicos en numerosas capitales europeas, como Viena, París o Londres, durante la primera mitad del siglo XIX, allanando el camino para el nacimiento de los dibujos animados tal como los conocemos en nuestros días.

Los investigadores en el campo de la fotografía estaban muy preocupados por la cantidad de tiempo que requería tomar las fotografías, así que trataron de desarrollar los métodos y prestaciones adecuados con los que lograron reducir el tiempo de exposición a 20 minutos en el año 1840. En esa época se tomaban fotografías de personas quietas que sudaban bajo los rayos del sol durante el tiempo que duraba la captación de la fotografía, y con los ojos cerrados. Ese plazo se fue reduciendo después hasta dos minutos. Más adelante se produjo la invención del colodión húmedo, una materia viscosa que facilitaba la operación de impresión de imágenes por medio de clichés de vidrio que permitían extraer cantidad de imágenes positivas sobre papel, con lo cual se redujo el plazo de impresión de las imágenes a unos pocos segundos nada más. Con esta novedad apareció la fotografía verdadera, lo cual permitió a miles de personas dedicarse a esta apasionante profesión.

En el año 1851 la fotografía se había generalizado en Europa, y los primeros profesionales de este arte se ocupaban en lograr las primeras imágenes en movimiento, cosa que lograron varios de ellos, como Clodé, Dubosque, Herschel, Whitstown, Neham o Seikan. Se recurrió a captar imágenes consecutivas con el fin de hacer que pareciera que un hombre levantaba el brazo, por ejemplo. Algunos fotógrafos, como Dumont, Kook, Ducodé o Hormon investigaron la forma del movimiento en la fotografía, uniendo estas

nuevas técnicas, de acuerdo con la ley de la continuidad de la visión de Roget, con las técnicas de los juegos visuales, apareciendo así el primer núcleo de los conceptos de *découpage* y montaje, que caracterizan a la película de cine que iba a aparecer posteriormente.

El mundo necesitó casi medio siglo para resolver este difícil problema, que fue finalmente solventado merced a los trabajos científicos y experimentos llevados a cabo por muchos científicos e inventores, que dieron fruto finalmente en los últimos años del siglo XIX con la aparición de la primera máquina de exposición cinematográfica. Los trabajos se centraban en la mejora y desarrollo de las máquinas de captación de fotografías, además del estudio del ambiente y condiciones apropiadas para crear una exposición visual de calidad. En este contexto, el general austriaco Von Uchatius presentó este tipo de imágenes en el año 1853 añadiendo la “linterna mágica” a la proyección. Ese fue el principio del cine, que se basa en la proyección inmediata y la fotografía, esa fotografía que se topaba por entonces con la dificultad de encontrar un material que permitiera tomar fotografías a partir de imágenes de forma consecutiva y regular, y a una velocidad apropiada, lo cual implicaba tomar 10 imágenes por segundo.

El fotógrafo inglés Muybridge trabajó en ese terreno y, en el año 1872, en la ciudad de San Francisco, hizo un intento de captar imágenes consecutivas en las que se apreciase el movimiento continuo, invitado por el millonario americano Leland Stanford, que gastó enormes suma de dinero para fotografiar a dos caballo corriendo en el hipódromo. Este trabajo requirió 21 cámaras oscuras en las que trabajaban 24 fotógrafos. A una señal, partían los caballos, que se iban fotografiando a sí mismos a medida que iban cortando unos hilos que tenían ante ellos. Este método de trabajo planteaba diversas dificultades, y ocupó un plazo de seis años completos hasta que pudo presentar el resultado final a Stanford. Los medios de comunicación acogieron con gran entusiasmo la noticia en el año 1878.

Thomas Edison es el más célebre de los inventores y creadores del siglo XIX, y una de las mentes privilegiadas que contribuyeron al desarrollo de la tecnología de las máquinas de la época. Él fue quien llevó el cine, en las décadas de los 80 y los 90 de ese

siglo, a su momento decisivo, al inventar una nueva película de 35 mm., desarrollando así el invento de Marey. Los experimentos que fue realizando al margen de sus investigaciones sobre el teléfono le llevaron a orientar a Dickson, que trabajaba en sus laboratorios en la invención de una cámara de cine técnicamente y comercialmente adecuada, creando, en el año 1892, el quinetoscopio, con la perforación de las películas contenidas en una cinta de celuloide de 50 pies de largo, que permitían a un único cliente ver la película.

La competición por desarrollar equipos de proyección cinematográfica continuó incluso después de los comienzos del cine en Francia, en el año 1895, tanto con lo que se denominaba cinematógrafo como con el llamado “viloscopio”, obra de la fábrica de Edison, o el “biógrafo”, diseñado por Dickson y Lust. Pero esa competición se iba a resolver definitivamente a favor de quien resolviera un sencillo problema teórico, que era logra pasar las películas por la linterna mágica haciendo que pudieran verse a través de las máquinas mecánicas clásicas, con el fin de proyectarlas ante el público dentro de una sala a oscuras, llevándolo así a experimentar la ilusión de esa nueva realidad que ya Platón había invocado en su teoría del reflejo de las sombras, la conocida alegoría de la caverna¹³.

1.1 Los comienzos del cine en Europa

Desde una perspectiva histórica, no se puede hablar de la fundación del arte o del hecho cinematográfico en Europa ni en el mundo, o de los inicios del cine en tanto que nueva criatura recién nacida sin detenerse a examinar los trabajos de los hermanos Lumière, Louis y Auguste, quienes crearon un aparato avanzado denominado cinematógrafo. El padre de los célebres hermanos dirigía una fábrica de producción de equipos fotográficos en la ciudad francesa de Lyon. Louis y Auguste lograron diseñar su aparato basándose en los avances del inventor Edison en el terreno de las películas fílmicas. El aparato cumplía al mismo tiempo varias funciones:

¹³ *Op. cit.*, pág. 3-5.

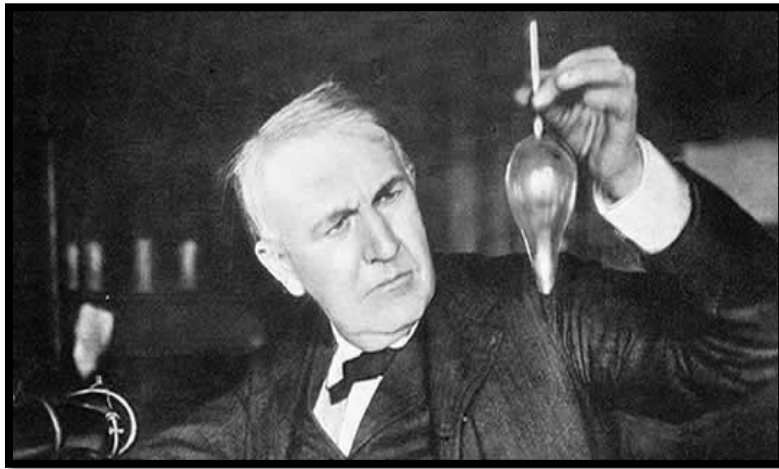


1. Era una máquina de fotografía.
2. Era un equipo de reproducción.
3. Era un equipo de extracción de imágenes muy superior técnicamente a todo lo que se había producido anteriormente en ese campo.

En su estudio “El cine en sus albores: fundamentos y pervivencias”, el investigador de ciencias cinematográficas, Paolo Cherchi Usai Youssay, pone el acento en esos inicios desde una perspectiva histórica, en esos momentos en los que el cine se fundó a sí mismo como un medio artístico, cultura, de entretenimiento, de servicio, de información, ese gran medio que contribuyó a educar el gusto estético con esas placas iluminadas y sus imágenes en movimiento, que durante largo tiempo siguieron proyectándose y que le conferían ese típico aroma de película a las pantallas del mundo. En ese sentido, dice Paolo Cherchi Usai:

“La historia del cine no comenzó a explotar con fuerza ni con el invento registrado de Edison, el quinetoscopio, en el año 1891, ni con la primera proyección de los hermanos Lumière de películas para el público que pagaba por ver, en 1895, sino que partió de un hecho aislado, que sirve para distinguir la etapa del cine como arte recién nacido del cine en su verdadero sentido. Para ser más precisos, hay una continuidad que comenzó con los primeros experimentos y fracasos, que perseguían presentar imágenes consecutivas, comenzando con la película “Phantasmagoria”, de Étienne-Gaspard en

1898 y con la sorprendente representación muda de Emile Reynaoud en 1892, incluyendo no únicamente la aparición en los años 1890 del aparato conocido como cine, sino también los pioneros de la industria de la imagen electrónica, y los primeros experimentos de transmitir las imágenes por medio de aparatos del estilo de la televisión, que en realidad son tan antiguos como el cine. Adriano di Pavia publicó sus primeros estudios sobre este asunto en 1880. Parece que George Renou logró dar un salto cualitativo en el año 1909 y, al mismo tiempo, las técnicas consolidadas de esa etapa anterior al cine continuaron prestando su servicio al cine verdadero entre los años 1900 y 1905.

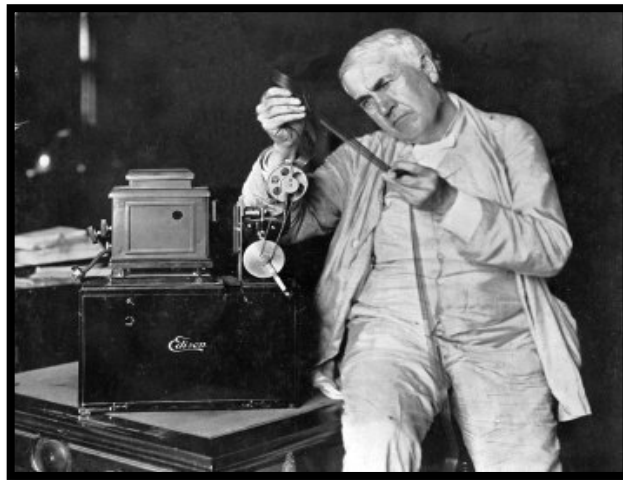


La linterna mágica, la película y la televisión, por lo tanto, no son tres mundos independientes (o tres campos de investigación y estudio), sino que conforman una sola operación de desarrollo. Esto no significa que no podamos ni debemos distinguirlos entre sí, no solo desde un punto de vista tecnológico o en el marco de la forma en que se funden, sino también desde una perspectiva diacrónica. La proyección de la linterna mágica allanó el camino gradualmente a las proyecciones de cine a principios del siglo XX. Lo que distingue al cine, por un lado, es su base tecnológica, es decir, las imágenes fotográficas que se suceden rápidamente, lo que da la ilusión de continuidad; y, por otra parte, su uso a gran escala como entretenimiento para el público.

No se sabe exactamente (y quizá no se sepa nunca en el futuro) cuántas películas de todas clases se han producido durante la etapa del cine mudo, pero el número, muy probablemente, es de unas 150.000 películas, de las cuales entre 20 y 25.000 se han

conservado hasta hoy. Con el rápido crecimiento del trabajo cinematográfico, las películas comenzaron a imprimirse en grandes cantidades. La compañía danesa Nordisk imprimió no menos de 260 copias de la película “El comercio del esclavo blanco, segunda parte” de August Blom, año 1911, para su distribución internacional. Por otra parte, vemos que muchas de las primeras películas americanas que aparecieron en los catálogos que se distribuían, no tenían más de dos copias y, en algunos casos, ni siquiera se imprimían una vez, por la escasez de la demanda”¹⁴.

Con gran lujo de detalles técnicos e históricos, el Dr. Muhammad Sharqi explica la naturaleza del nacimiento y aparición del cine en Europa a través de la puerta francesa, que se considera el punto de partida fundamental de los trabajos de los hermanos Louis y Auguste Lumière, y la base técnica de la que partió ese aparatado avanzado que se conoció con el nombre de cinematógrafo.



Sharqi considera¹⁵ que el 28 de diciembre de 1895 es una fecha muy importante en el campo del desarrollo efectivo del hecho visual humano, un hito o punto de inflexión en la historia del cine mundial, pues es el día en el que se dio el pistoletazo de salida de un nuevo arte que había nacido de la técnica y la innovación que descolló en el siglo XIX. Los experimentos científicos de los laboratorios salieron del ámbito reducido de los

¹⁴ Paolo Cherchi Usai, “El cine en sus albores: fundamentos y pervivencias”, *enciclopedia de la historia del cine en el mundo. El cine mudo*, vol. 1, Geoffrey Nowell-Smith, pág. 39-40.

¹⁵ Véase Dr. Muhammad Sharqi, *La globalización cultural y el sistema de proyección de cine americano*, pág. 10.

científicos y los inventores para pasar a ser propiedad del público parisino, que se reunía en el Salón Indio, bajo las bóvedas de *Le Grand Café*, en la avenida de los Capuchinos, por lo que pagaba un franco cada uno, y se sentaba ante la gran pantalla blanca para ser testigo del nacimiento de las primeras escenas que iban a sumarse al repertorio de las artes de la proyección, a las primeras representaciones de la historia del cine.

Loui Lumière dirigió las primeras películas de cine, que tenían una duración de 50 segundos, llegando a proyectar esa histórica tarde diez películas, que tituló: “Tomas”. La mayor parte de ellas las grababa en el palacio de su padre. El público vio como salían los obreros de la fábrica Lumière, junto con otras escenas o películas, la más importante de las cuales, sin duda fue la denominada “Llegada del tren a la estación”.



Lumière filmó el tren por medio de una lente con un campo de visión muy profundo, de forma que se mostraba la estación con un solo hombre a la espera de la llegada del tren, y luego aparecía en el horizonte un punto negro que iba agrandándose poco a poco, hasta que el tren que llegaba ocupaba todo el espacio de la imagen (la pantalla), dirigiéndose hacia los espectadores, lanzado hacia el público de la sala, lo que causó terror y pánico entre el público, que pensó por unos momentos que iban a quedarse bajo las ruedas del tren, pues habían olvidado que estaban en una sala de proyección de imágenes, nada más. De esa forma se unió la visión del hombre y la de la máquina, y la

cámara, por primera vez, se transformó en un elemento dramático que ofrecía una imagen realista de la vida¹⁶.

Mary Ellen O'Brien, en su libro *La representación cinematográfica*, dice lo siguiente: "El gran tamaño de la imagen en las salas de proyección aguza nuestra reacción afectiva y nuestra percepción de la imagen, de manera que deja una impronta parecida a la de los sueños tanto al nivel de la conciencia como al de nuestro fuero interno. Aprendemos de nuestras experiencias diarias cómo leer los rostros que hay a nuestro alrededor, desde la infancia, de manera que vamos adaptándonos y aprendiendo la manera de confiar a través de otra imagen enorme, la de los padres que se asoman desde arriba a nuestra cuna"¹⁷. Basándonos en estas palabras, podemos darnos cuenta del terror que experimentaron los espectadores de *Le Grand Café* al ver la llegada del tren de Lumière. Eran los primeros instantes del nacimiento de una escena visual a la que no estaban habituados, y sus relaciones naturales tenían que ver con la percepción de la imagen, con esa presencia enorme que se asomaba y les había sentirse maravillados y atónitos, como si una pesadilla les hubiera despertado de un bello sueño de luz que hubieran perseguido tener. Eran los momentos de la infancia de la escena cinematográfica, de la luz inicial, que requería repetirse una y otra vez en las salas de cine para que la gente fuer acostumbrándose y aprendiendo, para tender puentes hacia la confianza del público con la imagen, para que el cine se convirtiera en alguien querido que se asomaba a la gente en sus cunas de la sala de proyección cada tarde con una sonrisa virtual.

Los hermanos Lumière tuvieron gran éxito, y su invento adquirió enorme fama, llegando a todas las grandes capitales de Europa y del mundo. Decenas de fotógrafos, adiestrados por Louis Lumière, trabajaron en la difusión del aparato del cinematógrafo, cuyo nombre dio origen al que luego recorrió el mundo del cine. Algunos de esos fotógrafos: Brumieu, Moisson, Mesgich o Ferré¹⁸, se esforzaron en captar imágenes del mundo con la intención de enriquecer las proyecciones, cada vez más frecuentes en las

¹⁶ George Sadol, *Historia del cine en el mundo*, pág. 31-32.

¹⁷ Mary Ellen O'Brien, *La representación cinematográfica*, véase Riyad Ismat, Ediciones del Ministerio de Cultura, Institución Pública de Cine, Damasco, 2001, pág. 36.

¹⁸ Jean Pierre Jeancolas, *Historia del cine francés*, pág. 17.

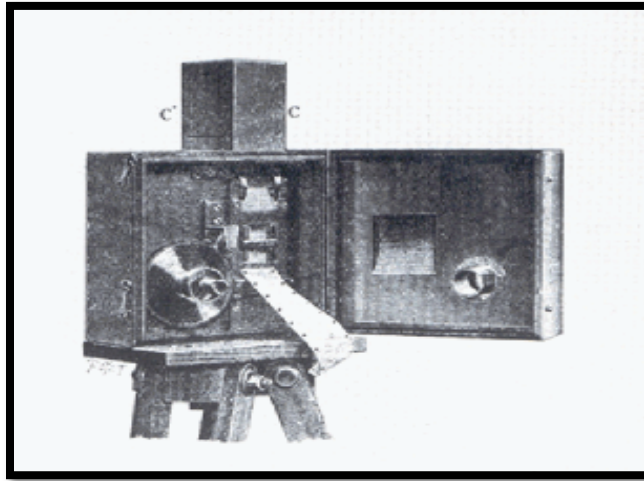
ciudades y exposiciones francesas. Los reyes de Europa y los principales gobernantes, incluyendo el rey de Inglaterra y la dinastía del imperio austrohúngaro, deseaban poseer esa nueva máquina, y se convirtieron así en sus mejores valedores¹⁹.

El nacimiento del cine en la forma aportada por las proyecciones Lumière nos hace preguntarnos por la clasificación de esas películas (e incluso las que se presentaron más adelante) por su grado de calidad artística, y por su relación con el mundo de las proyecciones cinematográficas. Esa fase avanzada cuyos pioneros fueron miembros de una familia y que, según muchos de los críticos, no era sino el anuncio o el comienzo, las primeras letras del abecedario del cine, fue más tarde bautizada como una fase documental, es decir, que las películas de los Lumière eran simplemente grabaciones que transmitían la realidad tal como era, basándose en tomas panorámicas sin desarrollar, que no tenían en cuenta el arte de la proyección cinematográfica, que se conforma con otros elementos, como el argumento, el actor y el director. Los trabajos de los Lumière eran presa de la máquina que habían inventado, un reflejo de la imagen, nada más. Pese a la importancia del cinematógrafo, que redujo las distancias entre los hombres en las distintas zonas del mundo, y que hizo que el ciudadano francés pudiera hacer un viaje virtual a Italia o Alemania o Inglaterra o América, los trabajos de la familia Lumière estaban ligados y confinados a ese aparato que no podía, desde un punto de vista técnico, hacer frente a la feroz competencia que iban a crear las compañías Méliès y Pathé, con lo cual la producción de los hermanos Lumière se fue reduciendo a partir de 1898, hasta cesar por completo en torno a 1905.

El triángulo cinematográfico francés: Lumière, Méliès y Pathé constituyó el punto de partida del arte del cine, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, dirigiendo sus esfuerzos al desarrollo de la proyección visual que había surgido de la idea de la continuidad visual en las investigaciones de Roget y el desarrollo de los juegos visuales y el invento de la máquina fotográfica. El liderazgo ocupado por Francia en ese terreno representaba un momento histórico de la humanidad, pues se volvía a construir el concepto de la imagen desde una perspectiva filosófica, literaria y artística, lo cual

¹⁹ George Sadol, *Historia del cine en el mundo*, pág. 24.

representaba el comienzo de una actividad de acumulación ingente de imágenes que el hombre iba a visionar durante el siglo XX. El cine salió de Francia para dirigirse al mundo de forma ordenada y controlada, respetando la mayor parte de los aspectos prácticos y de creación cinematográfica, el esfuerzo creador y la visión global con la que se repartían los papeles de una forma metódica y espontánea en los tres principales estadios siguientes:



1. La invención del aparato de proyección cinematográfica y el trabajo de grabación (cine documental) con el que se proyectaron las primeras imágenes de los hermanos Lumière.
2. El seguimiento de los métodos de trabajo cinematográfico y la organización creativa en tanto que objeto artístico en la proyección y la representación (teatro), con el desarrollo de la función de la cámara, siguiendo el trucaje visual al objeto de aportar singularidad al lenguaje visual del cine, tal como propugnaba Méliès
3. El desarrollo del concepto económico y mercantil del fenómeno del cine, con el intento de monopolizar la producción en los estudios, para luego distribuirla y controlar el mercado de proyección cinematográfica, transformando así un fenómeno artístico incipiente en un concepto industrial, tal como hacía Pathé

La experiencia cinematográfica en Francia fue más madura y evolucionada que en los demás países del mundo a principios del siglo XX. Muchos países de Europa acogieron

con gran interés esa nueva criatura, abriendo las salas de proyección en muchas capitales, así como las salas de exposiciones y festivales, dándole así al arte cinematográfico un carácter popular, de masas. Estos países tenían que recibir la magia de la imagen que se difundía por medio de su identidad francesa en la proyección (el aparato del cinematógrafo), pese a sus esfuerzos por desarrollar el medio, que había visto la luz primeramente en Francia. Al mismo tiempo, se presentaron a los salones y exposiciones científicas europeas y americanas unos 145 inventos de máquinas de captar imágenes similares al cinematógrafo de los hermanos Lumière²⁰, pero la clave para lograr la proyección fue parisina.

Las imágenes animadas ya no eran un mero descubrimiento científico, sino que se habían transformado en una representación artística que abarcaba toda Europa, y que los expositores ambulantes habían transmitido a todas las exposiciones, compitiendo así con las exposiciones de novias y las representaciones de teatro ambulantes, hasta el punto de que el cine se convirtió en la principal materia artística para los espectadores del mundo.

Entre los que hacían esas exposiciones ambulantes era frecuente proyectar imágenes de las calles de las ciudades en las que se detenían, con el fin de garantizarse el interés de los espectadores locales.

1.2 Aspectos del desarrollo. El cine antes de Hollywood

La rápida evolución del pensamiento científico en el siglo XIX y en los albores del siglo XX contribuyó en gran medida a que la idea del cine pasara de ser un mero sueño de imágenes móviles proyectadas mediante un aparato a todo un tratamiento fílmico con su formato, identidad y contenido. Fue una evolución gradual que aprovechó todos los logros científicos de aquella época, y que se conoce como el cine antes de Hollywood. Así lo afirman investigaciones y estudios como los de Roberta Pearson, que aborda la etapa del cine en sus primeros años, y que ofrece una visión dialéctica de esa etapa, desde una

²⁰ Baghada Ahmad Baliya, *Semiótica de la imagen*, ed. Dar al-Adib, Orán, 2008, pág. 28.

perspectiva histórica y científica, con ese logro tan importante del cine desarrollado. Este tipo de estudios señalan que el cine se desarrolló con gran rapidez en sus dos primeras décadas de existencia. Lo que en 1895 era un simple objeto nuevo, en 1915 se había transformado ya en una sólida industria. Las primeras películas no pasaban de ser una colección de imágenes móviles y fugaces, generalmente de un solo minuto de duración, compuestas casi siempre de imágenes individuales. En el año 1905 la duración se estabilizó entre 5 y 10 minutos, y se recurrió a cambios en el escenario y a colocar la cámara para contar una historia o captar las imágenes de algún asunto concreto. Más tarde, a principios de los años 1910, al aparecer las primeras películas narrativas de larga duración, fueron surgiendo algunas prácticas nuevas para abordar historias más complejas. En esa época encontramos también que la industria de las películas y su proyección comenzaron a ser un trabajo industrial a gran escala. La película de cine ya no era un escenario para la curiosidad añadido a otro tipo de espectáculos como la música, el circo o las proyecciones de la linterna mágica, sino que empezamos a encontrar espacios especializados y completamente habilitados para la proyección de películas. La producción se amplió enormemente, y las compañías de distribución de las grandes ciudades, que vendían las películas, fueron aumentando el flujo de alquiler de películas a los dueños de las salas de proyección en todos los rincones del mundo. Durante la década de los 1910, el centro más importante de cine ya no era París, Londres o Nueva York, sino Los Ángeles – Hollywood.

El cine de esta época, desde el año 1911 hasta mediados de la segunda década del siglo XX se conoce a veces como el cine de antes de Hollywood, en un reconocimiento a la creciente hegemonía de la industria americana establecida en California después de la primera Guerra Mundial. Se califica como cine de estilo neoclásico, habida cuenta del papel que jugó un conjunto unificado de hábitos narrativos de corte clásico que se iban a desarrollar profusamente en el mundo del cine de los años 20 y en adelante. Esta clasificación debe utilizarse con precaución, porque podría implicar que los primeros años no fueron más que una especie de introducción a la llegada de Hollywood y el estilo clásico que vino con él, cuando en realidad los estilos imperantes en la industria del cine en esos primeros años no fueron completamente reemplazados por Hollywood y por el estilo clásico, ni siquiera en los Estados Unidos de América. Hay muchos cines que

continuaron existiendo al margen de Hollywood, con sus propias prácticas y pautas, durante los años posteriores. Pero sí es cierto que gran parte del desarrollo experimentado en 1906 y 1907 puede ser considerado como la base sobre la que iba a sustentarse el estilo de Hollywood en el terreno formal e industrial.

En términos generales, podemos decir que el cine, en sus inicios, se caracterizó por el uso de modelos directos para sus propósitos basados en las tradiciones ya existentes de las artes de la fotografía y del teatro. No fue hasta la fase de la transición cuando comenzaron a desarrollarse realmente las tradiciones propias del cine, con lo cual el cine pudo ir puliendo los medios de creación de formatos específicos que trasladaban al público la ilusión de su discurso narrativo.

El arte cinematográfico surgió de mano de los hermanos Lumière fundamentalmente como materia documental, como base para la primacía inicial de Francia. Pero muy poco después su competidor, George Méliès, se convirtió en el más importante productor del mundo de películas narrativas en esa primera fase del cine. Méliès comenzó sus funciones actuando como un mago que utilizaba lámparas mágicas como parte de su representación en el teatro *Robert Houdin* de París. Cuando Méliès vio algunas de las películas de los Lumière, se dio cuenta inmediatamente de las posibilidades de ese nuevo medio, si bien él lo manejó de forma completamente distinta a la de sus conciudadanos, que eran más proclives al mundo de lo científico. La compañía Méliès de estrellas del cine comenzó a producir en el año 1896. En la primavera de 1897 tuvo su primer estudio propio fuera de París, en Montreal. Méliès produjo cientos de películas entre 1896 y 1912, y abrió oficinas de distribución en Londres, Barcelona y Berlín en el año 1902, así como en Nueva York en el año 1903. Con eso estuvo a punto de apartar a los hermanos Lumière de su trabajo. En cualquier caso, su fama comenzó a disiparse a partir de 1908, cuando las películas de cine comenzaron la fase de transición, al presentar un tipo diferente de entretenimiento. En 1911 las películas que se proyectaban de Méliès solo eran películas del oeste americano, producidas por su hermano Gaston Méliès en un estudio de Texas. La competencia hizo que la compañía Méliès quebrara en el año 1913.

Entre aquellos competidores encontramos también a la compañía Pathé, que vino después de Méliès y de los hermanos Lumière. Esta compañía se convirtió en una de las más importantes productoras francesas de películas en una etapa temprana. Fue la principal responsable de la hegemonía francesa en el mercado del cine en sus albores. La compañía de los hermanos Pathé fue fundada en 1896 por Charles Pathé, que siguió una política arbitraria de enriquecimiento y expansión, y compró las patentes de los hermanos Lumière en el año 1902, así como la compañía cinematográfica Méliès antes de que se declarara la primera guerra mundial. Pathé también expandió su actividad en el extranjero, en mercados a los que otros distribuidores no prestaban atención. La fama de esta compañía fue en paralelo, desde el punto de vista científico, con el nacimiento del cine en muchos de los países del tercer mundo, y creó compañías subsidiarias en la mayor parte de los países de Europa: la Compañía de Cine Español (España), la Compañía Rusa Sauthe (Rusia), y la Compañía Británica Pathé. En el año 1908 Pathé distribuyó el doble de películas en Estados Unidos que todos los productores de cine juntos. En cualquier caso, pese a la hegemonía francesa inicial, había una serie de estudios americanos, a la cabeza de los cuales se situaron la Compañía de Fabricación Edison, la Compañía Monoscot, la Compañía Americana Biograph (tras el año 1909 simplemente Compañía Biograph), la Compañía Vitagraph y la Compañía Americana Vitagraph (todas ellas fundadas a finales de los años 1890), que constituyeron una base sólida para la hegemonía futura sobre el cine a escala mundial.

A comienzos del siglo XX, Gran Bretaña constituía el tercer polo importante de producción. En ese país se había conocido el quinetoscopio de Edison en octubre de 1894, pero a la vista del inusual fracaso de Edison en la comercialización del aparato en el extranjero, el inglés R.W. Paul anuló el aparato, que no gozaba de protección legal, y montó quince dispositivos de quinetoscopio en una sala de exposiciones en el Tribunal de Earl, en Londres. Cuando Edison intentó denodadamente proteger sus intereses prohibiendo la distribución de las películas, Paul reaccionó entrando él mismo en la arena de la producción. En 1899 Paul logró, con la participación de Birt Acres, que le ofrecía su experiencia técnica, abrir el primer estudio de películas británico al norte de Londres. También hubo otro importante fabricante británico de películas en esa época temprana, que era Cecil Hepworth, quien levantó un estudio en el jardín trasero de su

casa de Londres en el año 1900, así como la Compañía Brighton en el año 1902. Esta compañía se convirtió también en un importante centro de producción de películas británicas, conocida como la escuela de Brighton, con dos miembros principales, George Albert Smith y James Williamson, cada uno de los cuales dirigía su propio estudio. En esa época la producción, la distribución y la proyección en el mercado eran diferentes a las de la época de transición, puesto que la producción de cine no había alcanzado la especialidad y división en el trabajo que caracterizaba los grandes proyectos capitalistas. Al principio, vemos que la producción, distribución y proyección eran campos reservados a los productores de las películas. Los fotógrafos itinerantes de los Lumière utilizaban el cinematógrafo modificado para fotografiar, desarrollar y proyectar las películas, en tanto que los estudios americanos, como Edison o Biograph, ofrecían generalmente el equipo de proyección y las películas, e incluso se especializaban en la proyección de las salas de vodevil, que constituían los lugares fundamentales para la proyección de cine. Incluso con el rápido surgimiento de encargados de proyección ambulantes e independientes en los Estados Unidos de América, Gran Bretaña y Alemania, seguía sin haber una verdadera distribución de las películas. Los productores preferían vender sus películas a alquilarlas, práctica que contribuyó a prolongar el avance de los lugares de proyección fijos hasta la segunda década de la historia del cine.

La producción en esta época no se organizó en forma de estructura piramidal, sino en forma de verdaderas cooperativas. Uno de los más importantes directores de estos inicios fue Edwin S. Porter, que había trabajado como experto a sueldo en proyecciones, y después como experto independiente. Porter se unió a la Compañía Edison en el año 1900, en un primer momento como experto técnico en maquinaria y luego como director de producción. Pese al cargo para el que fue nombrado, únicamente controlaba los aspectos técnicos de la elaboración y montaje de las películas, mientras que los demás empleados de Edison, con experiencia en el campo del teatro, eran los que se encargaban de supervisar a los actores y a la dirección. Parece que los demás estudios americanos utilizaban estructuras de trabajo similares. En la Compañía Vitagraph se alternaban James Stuart Blackton y Albert Smith ante las cámaras y detrás, uno de ellos como actor y el otro como filmador, y a la siguiente película invertían los papeles. Del mismo modo observamos que trabajaban los miembros de la escuela británica Brighton

que eran propietarios de las compañías de producción y que al mismo tiempo trabajaban como filmadores. George Méliès, que también tenía su propia compañía, se encargaba de todas las cuestiones relativas a la dirección de las cámaras, la escritura del guion, el diseño de los decorados y el *attrezzo*, y la creación de los efectos especiales, e incluso a menudo hacía de actor. El primer director, en el verdadero y moderno sentido de la palabra, y responsable de los aspectos de fotografía de la película, surgió en la Compañía Vitagraph en 1903. El aumento en la producción de películas históricas y narrativas exigía que hubiera una sola persona que tuviera el sentido del desarrollo histórico de la película y pudiera encargarse del ensamblaje de las diversas tomas y escenas aisladas.

Con la aparición del director de películas, observamos que los cambios en los textos cinematográficos exigieron también cambios parejos en la práctica de la producción. Pero, ¿cuál era la auténtica forma en que las películas de sesos inicios se exhibían? Si hablamos en general, hasta el año 1907 los productores de cine estaban volcados en las tomas aisladas, procurando preservar la unidad de los aspectos relativos a los lugares en que se iban a desarrollar las escenas (las escenas ante la cámara), pero no creaban relaciones temporales o vínculos narrativos utilizando encajes o imbricaciones cinematográficas. Colocaban la cámara lo más lejos posible de la acción con el fin de mostrar en todo su tamaño el cuerpo humano, así como los espacios por encima de la cabeza y debajo de los pies. La cámara permanecía fija, y especialmente en las tomas exteriores, salvo por los movimientos accidentales motivados por el seguimiento de la acción y la introducción de efectos, dado que el montaje de la película o la iluminación no era algo muy frecuente. Esta técnica de tomas largas se define como técnica de toma formal u horizontal, semicircular o teatral. Esa última denominación está tomada de la supuesta semejanza con la escena que ve en el teatro el espectador de la fila delantera. Por este motivo, antes del año 1907 se acusaba a las películas de ser más próximas al teatro que al cine, pese a que el estilo de tomas repetía el mismo tipo de escena que se observaba frecuentemente en el resto de los medios de comunicación, como las postales o las imágenes en relieve. En esta etapa temprana, los productores de cine se inspiraban así en ese tipo de textos y en otros textos de carácter visual, como si fueran teatro.

Los primeros productores de cine que se interesaron fundamentalmente por las tomas independientes tendían a no ocuparse en demasía de las relaciones entre las tomas, es decir, del montaje fílmico. Ellos no habían desarrollado el hábito técnico de enlazar una toma con la siguiente o de componer una narración continua y extensa. Tampoco se habían interesado mucho por que las escenas estuvieran orientadas y ordenadas en el tiempo y en el espacio. En cualquier caso, hubo películas con múltiples tomas producidas durante esa época, aunque fueron escasas antes de 1902. En realidad, se pueden distinguir, dentro de los años previos a 1907, dos etapas secundarias: 1894-1902/1903, cuando la mayoría de las películas constaban de una sola escena, lo que ahora podemos denominar como documentales, y que así se conocieron, a partir de las prácticas francesas, como películas de hechos documentales. La segunda etapa surge con el inicio de las películas históricas y narrativas, con múltiples escenas, entre el año 1903 y el 1907, que fueron imponiéndose de forma gradual, con la aparición de historias sencillas construidas con relaciones de carácter temporal y con imbricación entre las diversas escenas.

Gran parte de las películas del período comprendido entre 1894 y 1907 parecen extrañas desde una óptica moderna, porque los primeros productores de cine tendían a ser conscientes de su propia técnica narrativa cuando presentaban sus películas al espectador como si estuvieran pregonando en los carnavales o festivales sus mercancías, en lugar de ocultar su propia presencia por medio de las prácticas habituales en el cine de las generaciones posteriores. A diferencia de los grandes narradores mundiales y las historias realistas y el cine de Hollywood, las películas históricas de los albores del cine se limitaban a un solo punto de vista. Por ello el cine de esos inicios presentaba una relación diferente entre el espectador y la pantalla, dado que los espectadores estaban interesados en el cine como espectáculo visual más que como la narración de una historia. Es muy llamativo, para confirmar ese escenario que dominó la época, que muchos investigadores admiten la distinción que propuso Tom Gunning entre el cine en sus inicios en tanto que “cine para atraer la atención del espectador” y el cine en la fase de transición en tanto que “cine de narración o historia integral”.

En ese cine de llamar la atención los espectadores se hacían la idea del sentido no por medio de una explicación de los usos cinematográficos, sino por medio de datos previos relativos a la acción de la película, ideas sobre la cohesión espacial, la unidad de la acción con la percepción de la existencia de un principio y un fin, o el conocimiento del tema. Durante la fase de transición las películas comenzaron a exigir del espectador que compusiera una historia basándose en el conocimiento de los usos cinematográficos.

Los trabajos de dos de los más grandes polos de producción del cine francés en la época, los hermanos Lumière y Méliès, suponen un buen ejemplo de los usos textuales de las películas de una sola escena. Quizá la película más célebre de las que proyectaron los hermanos Lumière fue la del año 1895, la de “El tren llegando a la estación”, que duraba únicamente 50 segundos. La cámara fija mostraba un tren que llegaba a la estación y los pasajeros bajando del mismo. La película proseguía hasta que la mayor parte de los viajeros salían fuera de la escena. Hay versiones de aquel hecho, de fiabilidad dudosa, que insisten en que el tren que aparecía en el cine aterrizó a algunos espectadores hasta el punto de se metieron debajo de sus butacas buscando protegerse. Otra de las películas de los hermanos Lumière, “Los trabajadores abandonando la fábrica Lumière” tuvo un impacto menor en el público. En ese caso había una cámara a la altura de la vista colocada lo suficientemente lejos y detrás de la acción.

La mayor parte de las películas al comienzo del siglo XX reflejaban el entusiasmo de aquella época por los viajes y los desplazamientos. La película del tren, que crearon los hermanos Lumière, se convirtió, en general, en un género cinematográfico particular. Todos los estudios producían alguna película en la que se filmaba un tren en movimiento desde una cámara fija, y en ocasiones la cámara se situaba delante del tren o a un lado del mismo, para poder captar el movimiento, puesto que la ilusión del movimiento en el espacio parecía tener un gran impacto en los primeros espectadores. El tren, además, estaba ligado al concepto del viaje. Las películas mostraban escenas impactantes y habituales a un mismo tiempo, repitiendo el movimiento de las escenas típico de aquella época, así como algunas actividades o escenas comunes, como las paradas y revistas militares, las exposiciones internacionales, los funerales y entierros, que ofrecían un material rico a los cineastas de los inicios. Por ese motivo, las películas

de viajes y de escenas comunes eran películas autosuficientes, con tomas independientes. Pero los productores ofrecían de hechos sus montajes con varias de aquellas películas para venderlas conjuntamente, proponiendo un orden de exposición de forma que, por ejemplo, el encargado de la proyección pudiera proyectar diversas escenas independientes entre sí pero de un mismo hecho, lo cual daba al espectador una imagen más amplia y diversa del mismo. Los primeros productores de cine insistían también en el aspecto de entretenimiento y ocio popular, con representaciones de humorísticas de vodevil, o con combates de boxeo y otras luchas. Esto era fácil de filmar con cámara. La primera película con quinetoscopio, en 1894, mostraba representaciones de vodevil, incluyendo equilibristas, animales y bailarinas, así como algunas escenas del salvaje oeste de Buffalo Bill. De nuevo vemos cómo las escenas se bastaban por sí mismas y se comercializaban de este modo, aisladas, aunque los propietarios de las salas de exposición podían unir las para formar un entretenimiento vespertino. En 1897 se filmaron combates de luchas populares por medio del cine y por espacio de una hora. Esto dio paso a otro género cinematográfico, uno de los más tempranos y populares, que es la representación de la pasión de Cristo, que generalmente eran películas grabadas para ser expuestas en las salas de teatro., con un montaje de las escenas principales que podía durar hasta una hora. Hay un tercer tipo de películas que narraban en una sola escena alguna historia, normalmente de carácter humorístico. Algunas eran películas de efectos especiales con propósito humorístico, como la película de los hermanos Lumière “El jardinero se moja con el agua”, donde la acción parte de una escena anterior, de otra película. Por ejemplo, encontramos esto mismo en la película “Huida del hombre a lomos de su corcel” (Edison, 1891), en la que un joven resuelve huir de su amada y se inmiscuye en un combate de lucha con el padre de la muchacha. Parte de la película se basa, para producir un efecto cómico, en efectos llenos de impacto, como parar el movimiento de repente, o hacer una moviola. Las películas más famosas de este tipo fueron las de Méliès. Pero este formato también puede verse en algunas películas tempranas creadas por Porto para la Compañía Edison y los productores de cine de la escuela inglesa de Brighton, películas que eran de un montaje cada vez más ambicioso, incluyendo en ocasiones más de una escena. En la película de Williamson “La gran acusación” (1901), vemos que en la primera escena aparece un fotógrafo a punto de captar la imagen de alguien que cruza el camino, y en la segunda escena se muestra el

punto de vista del fotógrafo desde la lente de la cámara, y se ve cómo la cabeza de la persona que cruza se va haciendo más y más grande a medida que se acerca a la cámara. La boca del hombre se abre y entonces se corta la filmación, para luego seguir una escena del fotógrafo con su cámara cayendo un terrible vacío en negro. La película termina con la escena de la persona que cruza alejándose, mientras mastica goma tranquilamente²¹.

1.3 El cine americano. Creación, historia y desarrollo

En la época del cine mudo, en ese primer punto de partida histórico, no había diferencia entre los inicios en América y en Europa. América acogió este arte en su forma primitiva llegada desde el continente europeo. Los americanos, al principio, tuvieron que adoptar esta industria y digerirla y conocer sus secretos y recovecos antes de lanzarse a crear una industria cinematográfica propia que fuera portadora de su identidad particular. Estos esfuerzos, como hemos señalado antes, iban a recaer sobre los hombros del inventor Thomas Edison, que continuó en su trabajo de desarrollo de las máquinas de captación de imágenes visuales con ese enorme pragmatismo propio de los americanos, con el que se reflejaban los logros de la investigación científica, y esa forma de pensar racional que conduciría posteriormente a superar los límites del invento para llegar al concepto mismo de creación y desarrollo de la industria del cine, con el avance de la tecnología y los logros obtenidos sobre el terreno.

Desde un punto de vista histórico, el Dr. Muhammad Sharqi dice, al explicar la naturaleza de esos inicios²²:

²¹ Roberta Pearson, *el cine en los primeros años. Enciclopedia de la historia del cine en el mundo. El cine mudo*, vol. 1, Geoffrey Nowell-Smith, *op. cit.*, pág. 61-70.

²² Para más detalles véase Muhammad Sharqi, *La globalización cultural y el sistema de proyección de cine americano*.



“Los creadores americanos contribuyeron a alzar el estandarte del trabajo cinematográfico, mucho más allá de lo que podía uno imaginarse a comienzos del siglo XX. Su destacada producción artística abarcó los 30 primeros años de la vida del cine, conocidos como el período del cine mudo. Esta época vivió un cierto retraso de los europeos en cuanto al desarrollo del mundo cinematográfico, debido a la crisis que afectó a las salas de proyección, pues los espectadores se habían hastiado de las películas de realismo fotográfico, lo cual llevó a muchos cineastas europeos a surcar la senda de las películas de arte, recuperando los grandes trabajos narrativos y las tradiciones literarias. Pero, al desencadenarse la primera guerra mundial, la crisis se agudizó, lo cual llevó a los americanos a ocupar la posición de liderazgo con su cine, merced a su aislamiento, seguridad y estabilidad, que les ayudaron a crear las circunstancias adecuadas para desarrollar el arte del cine tanto en la forma como en el contenido.

El cine americano dio un gran paso en la etapa del cine mudo, dejando clarísimas huellas en el campo de la creación de la industria cinematográfica americana, dominante desde el punto de vista del arte, de la técnica y de la producción. Los creadores superaron rápidamente las primeras dificultades relativas a las patentes a las que se aferraban las empresas de Edison, y las condiciones del monopolio de la producción cinematográfica marcadas por el conflicto de intereses entre el llamado *Trust Edison* y los productores independientes. Se lanzaron a erigir ese monumento legendario del cine dirigiéndose de nuevo al oeste para descubrir la era dorada de las estrellas de cine, construyendo sus estudios en la fabulosa ciudad de Hollywood.



1. Los comienzos del cine y la aparición del cine nacional

Hablar sobre los comienzos del cine americano y la aparición del hecho cinematográfico como elemento cultural enraizado y auténtico en la vida artística de los Estados Unidos es imposible si no se tienen en cuenta una serie de factores técnicos, económicos y artísticos que fueron forjados por una serie de personalidades influyentes en el verdadero punto de partida de este arte y en los equipos y maquinarias de proyección, entre 1899 y 1915.

Edison encargó esta enorme tarea, tanto en su compañía como en sus talleres, a Dickson, que jugó un papel esencial en la materialización y ejecución de los diseños de los inventos y máquinas nuevas, durante una etapa en la que Edison estaba volcado en otros trabajos de ámbito científico. Siempre puso mucho interés en obtener las patentes y no permitir a nadie hacer uso gratuito de sus invenciones, intentando con ello crear un monopolio que abarcara la producción de películas en el futuro. George Hendrik, en su libro titulado *La leyenda animada de Edison*, dice así: “Edison era el centro principal del trabajo de imágenes animadas en la Compañía Edison durante la etapa de perfeccionamiento artístico de esta industria. En un momento en que los demás trabajaban con el fin de hacer uso comercial de este nuevo medio, él era el medio que esos otros utilizaron para transformar la industria del cine en algo productivo y fructífero”²³.

²³ Donald Staples, *El cine americano. Las imágenes animadas de Edison* - John Mercer, véase Nouredine Zarari, ed. Dar al-Maarif, El Cairo, pág. 54.

Los americanos continuaron trabajando en la investigación del mundo de la imagen, con el fin de desarrollar la imagen del receptor, sorprendido ante aquel nuevo descubrimiento. Si los esfuerzos de Edison se dirigieron a mejorar las técnicas de proyección y a monopolizar las patentes, George Hale introdujo la imagen animada después de 1904 en el mundo del entretenimiento y los juegos visuales, que se conoció con el nombre de “los viajes de Hale”. Este ingeniero mecánico especializado en el mundo de los incendios, en tanto que bombero, se quedó prendado de las proyecciones visuales del quinetoscopio, y luego las del vitascopio, y se puso a investigar sobre un juego mágico visual que fuera más impactante y pudiera introducirse en el mundo de los espectáculos de ocio y los juegos. En compañía de Giford, alcalde de la ciudad de Kansas City, logró registrar la patente de su juego en 1904.

1.4 Las primeras proyecciones y el fenómeno del monopolio de la producción

El cine sufrió un violento golpe que repercutió en su prestigio cuando todavía estaba en sus albores. Fue en Francia, en el año 1897, cuando se declaró un incendio en el Bazar de Caridad con motivo de la proyección de una película de cine, con la consecuencia de 140 muertos, entre ellos la duquesa de Alençon. Este accidente tuvo gran impacto en la afluencia del público al cine en Europa y en Estados Unidos, y llevó a la policía y las autoridades locales a reforzar el control sobre las proyecciones cinematográficas, que habían pasado a constituir un peligro para los espectadores. Eso motivó, tal vez, el retraso en la inauguración de salas dedicadas a proyectar películas de cine en América hasta el año 1900²⁴.

Con la llegada del año 1900, aumentó la afluencia del público a los dibujos animados, y se abrieron pequeños teatros con ese objeto en la mayoría de las ciudades americanas. Junto a ellos, se proyectaban películas al final de los programas de vodevil en los grandes teatros. Estas películas pasaron a conocerse con el nombre de “películas de persecución”, puesto que el público de los programas de vodevil se desprendía de unos

²⁴ Donald Staples, *El cine americano. Los viajes de Hill*, Raymond Felding, pág. 28.

pocos centavos gracias a un breve y complementario período de promoción, lo que llevó a los dueños de esos teatros a pedir más películas para que sus teatros siguieran con las puertas abiertas²⁵. Así América pasó de forma gradual de un escenario dominado por el teatro de variedades a un escenario dominado por el cine propiamente dicho, basado en la proyección de imágenes animadas, y en la apertura de salas de proyección cinematográfica, particularmente después de la huelga de los dueños de los teatros de espectáculos de variedades del año 1900, oportunidad que aprovecharon los directores de esos teatros para ir habituándose a ofrecer programas formados únicamente por películas.

La primera sala dedicada en exclusiva a la proyección de imágenes se inauguró en 1902 en la ciudad de Los Ángeles, de mano de Thomas Tally, y se conoció como el Teatro Eléctrico²⁶. Muchos pioneros del campo transformaron, siguiendo las mismas pautas, pabellones o pequeños locales en salas de cine a cinco centavos. En el año 1905 Hary B. Davis y John B. Harris, empresarios de teatro popular, proyectaron la película “Asalto y robo de un tren”, de Porter, en Pittsburgh, Pensilvania, intentando organizar jornadas de proyección continuas, desde las ocho de la mañana hasta medianoche. Estas proyecciones duraban más o menos media hora²⁷.



Estas proyecciones, que permitieron a los dos socios obtener pingües beneficios, impulsaron a muchas personas adineradas y millonarios a explotar las salas de cine y a

²⁵ Donald Staples, *El cine americano. Las imágenes animadas de Edison*, John Mercer, pág. 48.

²⁶ David Robinson, *Historia del cine mundial*, pág. 28.

²⁷ George Sadol, *Historia del cine en el mundo*, pág. 79.

invertir en el campo de la producción cinematográfica con el objeto de enriquecerse, máxime habida cuenta de que los trabajadores se lanzaban con ansia a descubrir ese nuevo mundo de la imagen. Esa afluencia creciente se debía al gran número de emigrantes entre el público, personas que ni hablaban inglés ni lo entendían, lo que les llevaba a evitar las salas del teatro y afluir al disfrute que proporcionaban las películas de cine mudo, que les daban un placer visual alejado de las complicaciones de los diálogos

sentirse



que los hacían
prácticamente
analfabetos.

Las salas de cine se consideraban en los Estados Unidos un nuevo descubrimiento, algo que podía proporcionar millones, una fuente de capitalismo artístico que había que controlar. Sadol señala lo siguiente: “La tienda de Pittsburgh donde se proyectó esa película tuvo un efecto importante en el cine, parecido al descubrimiento de John Sutter en 1847 de las minas de oro cercanas a San Francisco, ya que esa tienda fue el principio de la avalancha no hacia el oro sino hacia el metal del níquel”²⁸. Esa mina buscada era en América una moneda de cinco centavos, el precio de la entrada a la sala de cine. El fenómeno de los foros del níquel (*nickel odeons*) impulsó a abrir salas de cine a centenares en un brevísimo lapso de tiempo, y empujó a nuevos empresarios a tratar de controlar los entresijos de la proyección visual, tales como Fox, Laemmle o Zukor, que iban a hacer compañía a las empresas de producción de cine y a los grandes amos de Hollywood.

²⁸ George Sadol, *Historia del cine en el mundo*, pág. 79.

El fenómeno de los *nickel odeons* supuso un verdadero salto cualitativo en el mundo de las salas dedicadas a la proyección de cine en América. Si en 1905 el número de salas no era superior a 10, a finales de 1909 se acercaba a las 10.000, en un momento en que Francia no tenía más de 300 salas de cine, y en el resto del mundo no había más de 3.000 salas. El productor de películas de cine en Francia vendía 10 copias de cada película que se producía en Francia, frente a 50 en el resto del mundo. Pero en Estados Unidos se vendían 200 copias²⁹. Estas cifras muestran a las claras el fuerte impulso que adquirió el cine americano en el marco de las instituciones artísticas básicas sobre las que se asentaba el edificio del cine americano.

El número creciente de salas de cine durante esta época llevó a los primeros productores a atender la necesidad del público sin ocuparse de la cuestión del contenido y del arte del cine, puesto que se volcaron en producir el número más abundante posible de películas. El período comprendido entre el año 1903 y 1912 se conoce como la época del cine de rollo o bobina única. En esa época las películas tenían de medidas 35 mm. Y de largo 900 pies, y su proyección duraba 15 minutos³⁰, puesto que los productores de cine pensaban que el público no iba a soportar el visionado de varios rollos. Este principio continuó imperando durante más de diez años entre los pioneros del arte del cine. Dice Viktor & Jayce, que estudió el contenido de las películas de esta etapa, en uno de sus artículos: “La producción americana hasta el momento se componía de películas truncadas de pésima calidad fotográfica y de actuaciones de personajes raquíticas, guiones incomprensibles que movían a la mofa. Los americanos estaban ofendiendo el teatro de Shakespeare... Las películas de vaqueros eran las únicas que tenían éxito por su colorido y autenticidad local...”³¹. Esto es lo que llevó a las películas del francés Méliès a obtener gran éxito en esa época en Estados Unidos, y a la cabeza de ellas la célebre película “Viaje a la luna”, para la cual se construyó una sala de proyección permanente en la ciudad de Los Ángeles”³².

²⁹ George Modbek, *Enciclopedia ilustrada del cine en el mundo*, vol. 1, pág. 54.

³⁰ Donald Staples, *Historia del cine en el mundo*, pág. 79.

³¹ George Sadol, *Historia del cine en el mundo*, pág. 82.

³² George Modbek, *Enciclopedia ilustrada del cine en el mundo*, vol. 1, pág. 24.

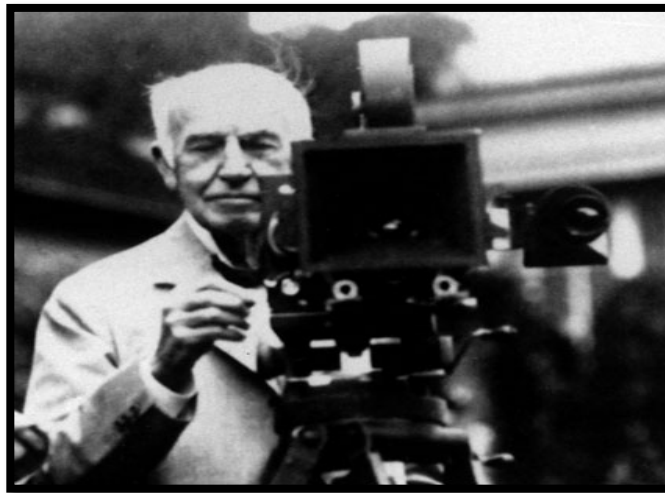
Muchos estudiosos del cine aseguran que la imagen del cine americano antes de la primera guerra mundial se caracterizaba frecuentemente por una auténtica batalla por el control del mundo de la industria artística, un producto económico, tal como hemos indicado antes más que un nuevo mundo artístico sobresaliente. Guy Hennebelle dice al respecto: “Esta época se caracterizó fundamentalmente por dos grandes asuntos: la batalla por las patentes, de una parte, en la que Edison consiguió apartar a sus competidores americanos junto con Lumière formulando casi 500 demandas legales en el plazo de 10 años, y, por otra parte, la Convención de Monopolistas de París el 2 de febrero de 1909, que constituyó, en realidad, una victoria americana sobre los europeos, que estaban divididos³³. Europa, que había llevado a América y al mundo ese nuevo arte del cine, recibió la respuesta en contrario de los Estados Unidos, que se distinguían por la mentalidad del monopolio y el pragmatismo económico. Eso implicaba, en la práctica, que los dueños de las salas de proyección cinematográfica tenían que plegarse a los productores, que monopolizaban la industria. La cartelera cinematográfica pasó a ser un producto americano por excelencia de la mano de Thomas Edison. Esa época se caracterizó en América por una cruenta batalla entre el cártel del monopolio, dirigido por Edison, y los productores independientes. Hemos comentado antes las tendencias monopolistas de Edison en el campo de las imágenes animadas desde que lanzó el aparato del quinetoscopio, y lo cierto es que Edison prosiguió, de forma feroz e implacable, en esa vía del monopolio con el desarrollo de los aparatos de proyección de cine, intentando perseguir y acosar a los que proyectaban películas a través de sus abogados, que lograron que se dictara en 1907 una sentencia que prohibía proyectar ninguna película que no contara con la certificación de patente de Edison³⁴. Para afrontar esa realidad impuesta, algunos de los grandes productores no tuvieron más remedio que aliarse con la Compañía Edison en el marco de una auténtica asociación de Compañías, el Cartel de 1909, denominado *The Motion Picture Patents Company*, que englobaba a 9 productoras: Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, y las francesas Pathé y Méliès, una vez que alcanzaron un acuerdo por el que se retiraban las demandas de patentes y las disputas surgidas entre ellos, y se concedía licencia de uso de los equipos inventados a cambio de unas tasas que debían abonarse a

³³ Guy Hennebelle, *Quinze ans de cinema mundial*, ed. Du Cerf, Paris, 1975, pág. 18.

³⁴ George Sadol, *Historia del cine en el mundo*, pág. 83.

Edison por cada película, prohibiendo a los productores no autorizados proyectar sus películas³⁵.

Esa agrupación monopolística controló en el año 1910 5.281 salas de 9.480 salas de América, es decir, un 57% del total de las inversiones en el cine. Los productores independientes le daban el nombre de *Edison Trust*³⁶,



y se unieron para enfrentarse al cártel con los medios que tenían a su alcance. Fue una etapa muy convulsa, preñada de constantes acusaciones y críticas al arte del cine por parte de los grupos protestantes. El periódico *Chicago Tribune* acusó a las salas de cine el 10 de enero de 1909 de ser foros y centros de corrupción de la juventud, aportando una lista de las películas proyectadas que atentaban contra la moral pública: “La amante del templo”, “Los burdeles de París”, o “Juegos de amantes”. Las autoridades recibieron plenos poderes para censurar las proyecciones y prohibir las películas que ofendían a la decencia y a las buenas costumbres, en tanto que los productores contestaron a este acoso y desafío evitando muchas de las escenas impactantes o provocativas en sus películas. La respuesta a estos grupos se hizo mediante un discurso civilizado, señalándose que trabajos como “Ben Hur” o “La pasión de Cristo” no podían considerarse obras indecentes³⁷.

³⁵ David Robinson, *Historia del cine mundial*, pág. 31.

³⁶ George Sadol, *Historia del cine en el mundo*, pág. 121.

³⁷ George Modbek, *Enciclopedia ilustrada del cine en el mundo*, vol. 1, pág. 77-78.

En medio de esta intolerancia y estrechez de miras religiosa y la censura de las compañías de películas con franquicia, los productores independientes se vieron involucrados en una auténtica batalla para reafirmar su propia existencia y liberarse de la policía privada del Trust Edison, cuyos hombres les perseguían por todas partes. El hecho de que algunos agentes de la Compañía de Franquicias llegaron a emplear la violencia contra los productores independientes, llegando a herirlos o a matarlos en algún caso, provocó un encono enorme en la gente del cine de América poco antes de la primera guerra mundial, y llevó a los productores independientes, dirigidos por Carl Laemmle, Fox y Zukor a resistir y enfrentarse a la situación. Carl Laemmle pudo atraerse a la gran estrella Mary Pickford, y viajar con un equipo de filmación a Cuba, donde produjo sus películas lejos de los hombres del *Trust* que le perseguían, y que no pudieron impedirle trabajar allí, puesto que la ley americana no era aplicable fuera de las aguas territoriales de los Estados Unidos³⁸.

El gran productor Adolf Zukor, a partir de 1912, derivó su atención hacia las grandes películas compuestas por dos rollos o carretes, en cooperación con el joven productor Cecil B. De Mille, dirigiendo la mirada al oeste americano, donde estaba situada la ciudad de Los Ángeles, atrayendo a la estrella Mary Pickford para trabajar con ella, produciendo las mejores películas de cine, superiores a las películas del *Trust*. La cosa terminó con la constitución de una compañía cinematográfica que se especializó en la distribución de películas producidas por compañías independientes al margen de la ley. Esto fue lo que llevó a eliminar el poder de la Compañía de Franquicias de Cine en 1913³⁹, sobre todo después de que surgiese una fuerte alianza que aunaba a los mejores productores independientes, con el nombre de *Paramount*, bajo el patrocinio de Zukor. William Fox formuló demandas judiciales contra el *Trust* apoyándose en la legislación contraria a las uniones monopolísticas⁴⁰.

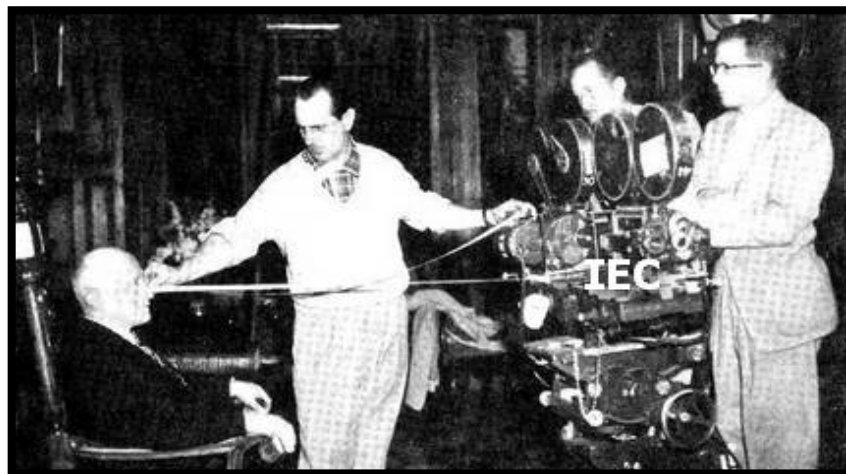
Los golpes recibidos por la Compañía de Franquicias de Cine de manos de los productores independientes tuvieron enorme impacto y causaron la desaparición del

³⁸ *Op. cit.*, pág. 79.

³⁹ *Op. cit.*, pág. 84.

⁴⁰ David Robinson, *Historia del cine mundial*, pág. 84.

monopolio asociado, así como la aparición de una nueva realidad con otras perspectivas de producción cinematográfica en general y de creación fílmica en particular. Los independientes procuraron superar las proyecciones clásicas elaboradas con un solo rollo de no más de 15 minutos de proyección, que Edison se había empeñado en imponer a los productores y en las que abordaban temas de consumo caracterizados por la monotonía (problemas de los trabajadores, bebidas espirituosas, crímenes, amor, etc.) sin profundidad artística, y propusieron al público películas artísticas, con mayor profundidad de conceptos, más largas, a veces hasta de tres rollos. Las películas de los productores independientes eran más creativas y más tendentes a la aventura, reflejando sus fantasías de huida hacia el oeste para liberarse de los derechos impuestos a la producción y para descubrir el maravilloso mundo del oeste americano, donde la libertad de filmación abarcaba una zona más amplia, donde el sol brillaba en California y facilitaba la producción, que empezó a resultar menos costosa que la de los estudios del monopolio de Edison, que no se interesaba en absoluto por el componente artístico de las películas. La cosa terminó con Edison retirándose de la competencia impuesta por Zukor y sus colegas independientes del mundo del cine, después de que sus propios talleres se incendiaran en 1915, lo que le obligó a paralizar la industria del cine y el monopolio de las imágenes visuales⁴¹.



⁴¹ Véase Donald Staples, *El cine americano. Las imágenes animadas de Edison*, John Mercer, pág. 53.

1.5 Edwin S. Porter y las películas del oeste

Edwin S. Porter está considerado como un verdadero pionero del cine americano, que le dio al lenguaje cinematográfico una nueva impronta consistente en el arte del montaje de las películas, en una etapa inicial del cine en los Estados Unidos que allanó el camino que luego recorrería Griffith introduciéndose en el mundo del montaje, lo cual representaba una evolución del cine desde el propio interior de la técnica fílmica, no desde el exterior. Porter sentó las bases de un nuevo género cinematográfico que dominó durante más de medio siglo la escena del cine mundial: las películas del oeste americano, cuya fama corrió como la pólvora desde la aparición de su película, “Asalto y robo de un tren”.



Albert Volton indica al respecto: “Porter descubrió que el método cinematográfico para contar una historia no se basaba en la sucesión de secuencias, sino en el orden de las tomas. Así, descubrió el arte del montaje o edición de las películas”⁴². Porter, que ocupaba el puesto de director del estudio Edison, intentó presentar su película “Un bombero americano”, que produjo a finales de 1902, de forma diferente a las películas de sus colegas, que tomaban como materia los aspectos documentales, y como método el estilo teatral. Los incendios y las labores de extinción se convirtieron en un tema muy querido por los primeros productores de películas, pese a la diferencia que se producía entre la gran afluencia del público a este género de cine y la reluctancia del público a frecuentar las salas de cine por causa del incendio declarado en París en 1897.

⁴² Muna Siban, *El montaje o edición creativa*, ed. Gharib, el Cairo, pág. 39.

Porter consiguió, filmando escenas de diversos incendios y de bomberos, y añadiendo otras escenas creadas por él mismo, construir una película de carácter dramático.

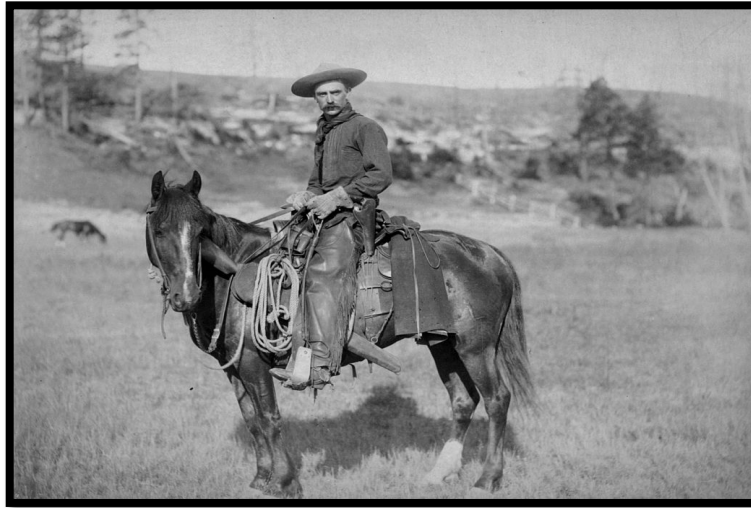
Porter, en su película “Vida de un bombero americano”, decidió construir una película narrativa mediante tomas hechas previamente. Cada toma tenía su sentido cuando se unía con las demás. El problema dramático se presentaba en la primera toma, y no se resolvía hasta la tercera toma. Porter intentó presentar una sola acción, larga y compleja, pues la acción continuaba de una toma en otra, y sugería un desarrollo continuado, lejos de la división de la acción en tres partes independientes con tres títulos diferentes escritos, tal como hacía Méliès. Así pudo conformar una ecuación fundamental en el mundo del cine, es decir, trasladar al espectador la sensación de discurrir del tiempo.

La película consta de 20 tomas, y dura 5 minutos. Porter tomó la idea del número de tomas reales de los incendios que había tomado Edison al trabajar sobre la actividad de los bomberos. Esto es lo que le inspiró la idea de la película, y se puso a reunir algunas de estas tomas en un tema original, consistente en una casa en la que una madre y su hija se veían rodeadas por el fuego, y después eran rescatadas por los bomberos.

Las películas del oeste abrieron una nueva época, un fecundo álbum en el devenir del cine americano, puesto que el público descubrió otra América, un sueño diferente, a través de la épica cinematográfica basada en el espacio abierto del oeste americano, lleno de historias y de héroes de leyenda, con esa lucha de los colonos con los indios y con el duro medio del oeste. El público surcó, con las películas del oeste, escabrosas sendas, páramos y desiertos, para asomarse a las costas del Pacífico, en paralelo con el desplazamiento de los productores independientes hacia el oeste, huyendo del monopolio de Edison hacia las praderas soleadas y brillantes de Hollywood.

Con las películas del oeste surgió un nuevo interés por la perspectiva visual de la pantalla. Muchos directores se dieron cuenta de las posibilidades épicas del drama silencioso. La realidad dramática y épica de los vaqueros y sus tendencias a la aventura abrieron grandes posibilidades a la profesión de los directores y al desarrollo de técnicas de filmación, y en suma al progreso del cine en América, puesto que el público amaba

este tipo de cine, y la afluencia a las salas estaba estrechamente unida a las escenas de las películas del género denominado *western*. A principios de 1912, el séptimo arte estaba experimentando un gran salto de calidad, que le hizo dar importantísimos pasos en el campo del control cinematográfico, con el surgimiento de un cine nacional en todos los sentidos: económico, comercial, técnico y artístico.



1.6 El cine americano durante y después de la primera guerra mundial

El cine europeo perdió presencia durante y después de la primera guerra mundial, hasta casi desaparecer de la escena en algunos países en los que se desarrolló la contienda. La producción cinematográfica se redujo sensiblemente, lo cual obligó a muchos directores europeos a emigrar a los Estados Unidos. Otros se dirigieron al frente de batalla para captar imágenes en vivo de los acontecimientos bélicos. Pese a la decadencia del cine, las compañías americanas encontraron un hueco en París, donde abrieron sucursales y nombraron agentes que se coparan de sus películas, como la compañía Western Import que dirigía Jaques Haik, o la compañía Keystone, especializada en el alquiler y venta de películas cómicas, por las que los espectadores mostraban gran entusiasmo, fascinados con las interpretaciones de Charles Chaplin⁴³.

⁴³ George Modbek, *Enciclopedia ilustrada del cine en el mundo*, vol. 1, pág. 105 y 126.



La presencia del cine americano en Europa se fue haciendo cada vez más destacada, puesto que la guerra en Estados Unidos no fue más allá de los límites de la propaganda, tal como hemos señalado anteriormente, en la época de Woodrow Wilson. Esto permitió a los creadores americanos continuar sus trayectorias creativas lejos del campo de batalla, haciendo que el cine europeo se internara en una especie de laberinto de perdición. Cuando terminó la guerra, resultaba en cierto modo contradictorio que el país derrotado, Alemania, encabezara la escena cinematográfica europea, puesto que los alemanes fueron quienes ofrecieron la primera película de carácter expresionista: “La consulta del doctor Caligari”, en el año 1919, dirigida por Robert Wiene, con guion del checo Hanz Janowitz y el austríaco Carl Mayer⁴⁴.



⁴⁴ Véase Jean Mitry, *Dictionnaire du cinema*, ed. Larousse, Francia, 1963, pág. 102.

Eta película se considera un documento cinematográfico importante, que se hizo con un lugar en la historia del cine y en el terreno de la crítica, puesto que suponía una victoria del expresionismo en tanto que revolución contra el impresionismo y el naturalismo. El expresionismo, además de ser un movimiento musical, literario y arquitectónico, se aproximaba con fuerza al arte de la fotografía y la filmación. El pintor Herman Warm es uno de los que se ocuparon en las películas de cine, pues consideraba que era conveniente que sus dibujos mostraran cómo la vida se abría⁴⁵. Esta es la estética de la película “Caligari”, cuyo mundo se somete a la disociación del paisaje, las luces y las formas.

“Caligari” dormía con medios de hipnosis magnética a un joven y le hacía cometer horribles crímenes por la noche, devolviéndolo a su naturaleza durante el día, y así sucesivamente, hasta que el joven moría y se descubría el escándalo del doctor, que era director de un sanatorio mental. El tema de esa película abrió la puerta a diversos géneros de cine basados en el terror, los crímenes y el psicodrama, pues se representaba a un tiempo y de forma simbólica todo lo negativo de la guerra y el poder que ejercían personas como Caligari, en una clara crítica a la nación alemana, que había sido militarmente derrotada, pero había destacado merced a esa película de cine.

Las películas expresionistas alemanas causaron un gran cambio, por el cual el cine acogió nuevos temas. Pero ese fulgor rápidamente se mitigó como consecuencia de la guerra. En esa época América se imponía con fuerza como alternativa efectiva al liderazgo del cine mundial. El 60% de las salas de proyección fuera de América ofrecían películas americanas, cuya producción llegó a alcanzar un coste de 200 millones de dólares anuales por 800 películas. La inversión de 1.500 millones de dólares convirtió al cine en una de las industrias más potentes, junto con el acero, los coches o el petróleo⁴⁶.

La producción de cine americano intentó crear grandes cárteles mediante compañías de producción, inversión y distribución como Paramount, Fox o Universal. Hollywood se

⁴⁵ George Sadol, *Historia del cine en el mundo*, pág. 159.

⁴⁶ Nail Aziz Turkumani – Aktham Mahmoud Abdelhamid – Ghassan Shamit, *Historia del cine*, ed. Ministerio de Cultura, Damasco, vol. 1, 2008, pág. 40-41.

convirtió en la ciudad de la industria del cine a nivel mundial. Esta dilatada época, que se extiende desde 1914 (comienzo de la primera guerra mundial) hasta 1927 (comienzos del cine sonoro), se distingue por un trabajo técnico sin precedentes en el cine americano, que puede resumirse en el arte de Griffith, que le dio un valor añadido a la labor del director en la creación fílmica, y desarrolló el concepto de montaje y edición, además del surgimiento de la escuela cómica americana cuyo trono fue ocupado por el legendario actor



Charles Chaplin. Tanto Griffith como Chaplin le dieron un enorme impulso artístico al cine americano, y se convirtieron en dos modelos excepcionales de la época del cine mudo, con trabajos que inspiraron a los cineastas y a los espectadores por igual.



a. Griffith y “El nacimiento de una nación”

Los críticos cinematográficos consideran la película “El nacimiento de una nación”, de David-Liewelyn Wark Griffith, el verdadero anuncio del nacimiento del arte del cine, no

únicamente el cine americano, sino a nivel mundial. En 1915 se proyectó esta nueva película, en primer lugar en la Casa Blanca, en la época del presidente Woodrow Wilson, que lo comentó así: “Es como si con esta película se escribiera la historia con luz. Lamento que todo lo que hay en la película es cierto”⁴⁷. El presidente vio en esa película el nacimiento cinematográfico del resurgir de la nación americana después de la guerra civil de 1861, y tuvo que reconocer, no sin cierta contrariedad, que en la película se ofendía a los negros y se ensalzaba un grupo racial en concreto.



“El nacimiento de una nación” representa un salto cualitativo en el lenguaje del cine, y se considera el primer largometraje narrativo e histórico de la historia del cine, pues su duración era de 3 horas. Griffith se centró en su obra maestra en la narración, siguiendo el desarrollo de los hechos en primer lugar, utilizando las técnicas narrativas propias del cine de la época, haciendo el seguimiento del relato en tanto que la construcción narrativa que servía al relato de la película⁴⁸. La película aporta una narración histórica de los hechos acaecidos en el sur americano poco antes de la guerra civil y durante la guerra, mediante la historia de dos familias, una de ellas del norte, y la otra del sur. Se presentan las penurias, muerte y sufrimiento experimentados durante la guerra, para luego unir a ambas familias, en una suerte de símbolo de la reconciliación entre el norte y el sur americanos tras el fin de la guerra civil.

El contenido de la película suscitó amplias protestas al principio de su distribución, hasta el punto de que algunas salas de cine evitaron proyectarla para ahorrarse los

⁴⁷ Ammar Ahmed Hamid, *El cine en el siglo XX*, pág. 41-42.

⁴⁸ Ala Abdelaziz Sayed, *La película, entre lengua y texto*, ed. Del Ministerio de Cultura, Damasco, vol. 1, 2008, pág. 154.

disturbios y manifestaciones que acompañaban su proyección en muchas ciudades de los Estados Unidos. Ello se debió a que la película ensalzaba el grupo racista del Ku Klux Klan⁴⁹, contrario a los negros, y a la imagen negativa de los negros, a quienes se presentaba como criminales y asesinos.

Esto fue lo que llevó al presidente a lamentarse, en el comentario que hemos citado *supra*, pero sin dejar de dejarse llevar por la belleza y estética históricas de la película. La polémica suscitada por la película le hizo recibir una enorme atención, que llevó a 100 millones de espectadores a verla, e hizo crecer su difusión comercial, de modo que Hollywood acumuló enormes ganancias con la producción de esa película, y comenzó a ofrecer sueldos astronómicos a las estrellas del séptimo arte⁵⁰.

b. Charles Chaplin y la escuela cómica

El cine cómico es uno de los primeros géneros cinematográficos surgidos con la aparición del séptimo arte, pues es un género que atraía a cientos de espectadores a las salas al tener más impacto en las clases populares y particularmente entre las personas pobres, debido a sus temas cómicos, que hallaban terreno abonado entre un amplio público. Dado que el cine es una arte de masas en primera instancia, las películas cómicas gozaron de una popularidad sin precedentes. En este género fílmico se conocen dos escuelas que conformaron la base fundamental del mismo, que son la escuela cómica francesa, que surgió anteriormente, y la escuela cómica americana, que produjo la leyenda más grande de todos los tiempos en el género del cine cómico: Charles Chaplin.

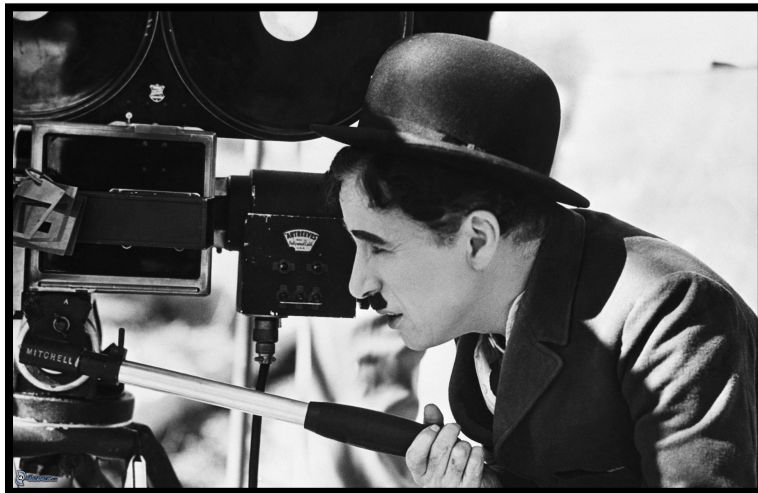
Cuando hablamos del cine mudo en cualquier lugar del mundo, inmediatamente evocamos la imagen de ese hombre de aspecto extraño con su viejo sombrero, su camisa corta y estrecha, sus grandes zapatos y esa curiosa varita mágica. Se trata de Charles Chaplin, el rey de la magia del cine. Este actor fue capaz de domesticar a Hollywood, de salirse de los moldes clásicos de las estrellas de cine que adquirieron

⁴⁹ Mahmoud Zawawi, *Las maravillas del cine. Las 100 mejores películas americanas*, Al-Ahliya, Jordania, vol. 1, 2006, pág. 211.

⁵⁰ Jean Mitry, *El cine experimental*, pág. 19-20.

fama durante un tiempo determinado para luego desaparecer. Las compañías de producción cinematográfica, que explotaban hasta el fondo el trabajo creativo de las estrellas para luego hacerlos caer en el olvido al descubrir una nueva estrella, no pudieron resistirse ante una estrella de la magnitud de Charles Chaplin, ni siquiera los grandes nombres como Griffith, Sennett u otros, pese a sus importantísimas obras. Se trata de una etapa muy particular de la historia del cine, dominada por Charlot, el único, que llenaba las pantallas de cine, y pudo proseguir su carrera con gran habilidad pese a la irrupción del cine sonoro, y siguió en activo hasta después de los 40 sin competidores dignos de mención.

Charles Chaplin es el rey de la pantomima, el más diestro en movimientos acrobáticos y escenas próximas a las de los payasos, el auténtico señor de los gestos en la representación. Sus técnicas y estilos fueron adquiridos en su fase de adiestramiento en los salones de música ingleses. Se unió a la compañía teatral Karno⁵¹ en Londres, donde pulió su talento en todos los terrenos que esa compañía trabajaba: acróbatas, mimos y payasos. Su fuerza expresiva y teatral estaba sacada en los barrios pobres de Londres, de la dura realidad social que vivió de manos de un padre jugador y alcohólico, y una madre con las facultades mentales reducidas.



Chaplin se unió a su compañía en los Estados Unidos en 1913, en una gira artística. Lo captó para el cine la compañía Keystone, para que trabajara con el equipo de Mack Sennett. En su primera película con Sennett, Chaplin vestía un traje normal, pero en

⁵¹ George Modbek, *Enciclopedia ilustrad del cine en el mundo*, pág. 100.

la segunda película apareció ya con el traje con el que le conocemos. Parece que los espectadores quedaron prendados de Chaplin y su extraño traje, y se dieron cuenta de que estaban ante una enorme figura del género cómico. Chaplin filmó unas 35 películas en la compañía Keystone en un solo año, para luego, después de 1914, convertirse en productor, autor, y actor de sus propios trabajos, llegando a obtener desde 1916 unos ingresos superiores al millón de dólares cada año⁵².

1.7 Historia del nacimiento del cine asiático

El cine en Asia no es como el cine en Europa y en América. Aunque la industria sea la misma sola, y la perspectiva económica también, la historia, nacimiento y formación pueden ser casi iguales, el punto de diferencia fundamental radica en la naturaleza identitaria de cada zona. Cada región de Asia tiene su identidad, sus peculiaridades, sus referencias históricas y su legado cultural. El cine del Lejano Oriente no es como el de Oriente Medio, aunque estén en el mismo continente. El cine basado en la doctrina budista no es como el cine basado en el cristianismo o el Islam, aunque las sociedades donde se desarrolle compartan el mismo continente, llamado Asia. Hay una serie de diferencias en los componentes étnicos, identitarios, raciales, los principios y creencias, la filosofía económica, la política cultural y la ideología, todo lo cual determina un modelo y una identidad particular de cada cine en el continente asiático. En líneas generales, el estudio del cine asiático, tanto si se ocupa de la historia de su nacimiento como de los logros artísticos alcanzados o las creaciones de la industria del cine, no puede soslayar en ningún caso la cuestión de la identidad y de la etnicidad, que compone, en términos generales, el esqueleto del cine asiático en las diferentes zonas del continente, con su historia artística, sus avances importantes y su riqueza creativa, industrial, intelectual, cultural, estética y económica.

⁵² David Robinson, *Historia del cine mundial*, pág. 63.

1. El cine indio
2. El cine japonés
3. El cine chino
4. El cine iraní

A la vista de la importancia del cine indio por ser el centro principal y más importante de la industria del cine en el continente asiático y tener la producción y distribución más abundante, vamos a tomarlo como modelo para hablar de la historia del nacimiento y desarrollo del cine asiático desde un punto de vista artístico, intelectual, estético y productivo, lo cual nos va a permitir conocer el tipo de identidad, estructura y referencias de ese cine, así como sus más importantes símbolos.

1.8 El cine indio

Desde el punto de vista histórico, el cine indio nació con el nacimiento del cine europeo. Las referencias históricas señalan que el día 7 de julio de 1896 la ciudad de Bombay acogió la primera proyección de películas de cine Torgaf de los hermanos Lumière, que obtuvo un importante éxito de público, lo cual animó a muchos intelectuales indios a producir cine de naturaleza documental.

El año 1913 se considera el punto de inflexión del cine indio, pues en ese año (D.J. Phalke) produjo la primera película totalmente india, inspirada en el mito nacional denominado (Raja Harishchandra).



Tras esa película, Phalke viajó a Londres para ejercitarse en las destrezas propias de la industria del cine y conseguir los equipos precisos. Al volver a su país, produjo películas basadas en sus propias referencias de la mitología sánscrita, creando con ello un nuevo género cinematográfico, el cine mitológico, que se construía poniendo en funcionamiento los elementos necesarios para filmar los milagros y maravillas que la mitología incluía, de forma muy impactante. Eso tuvo un gran efecto en los espectadores, que acogieron con entusiasmo este tipo de arte, e incluso encontraron en él un buen reflejo de su identidad, su cultura y sus raíces. Además de esto, Phalke, que era un amante del arte, presentó muchas películas documentales breves.

Este éxito ayudó a la rápida creación de las compañías de cine indias, entre las cuales destacan:

1. La compañía de cine Baburao Painter Maharashtra en Kolhapur (1918-1932), financiado con el festival de Kolhapur , que produjo muchas películas históricas, y descubrió al nuevo talento F. Shantaram.
2. La compañía de cine Kohinoor en la ciudad de Bombay (1919-1932), que instituyó la profesión de las grandes estrellas de la pantalla muda, como Sulochana y Ghora.

En el período comprendido entre 1913 y 1934 los productores de cine consiguieron hacer 1.268 películas de cine mudo. “La mayoría de las películas de éxito estaban inspiradas en las leyendas religiosas Ramayana y Mahabharata. Los directores utilizaban las historias legendarias para presentar un discurso moderno de forma especial, con una profundidad sentimental que llegaba al público normal, que sentía que esas imágenes móviles surgían de su propio mundo y le hablaban a su propio presente”⁵³.

Con la aparición del sonido en el cine, el movimiento cinematográfico indio inició, a partir de 1931, una nueva etapa de desarrollo, facilitado por la amplia difusión de este arte en la india y la abundancia de producción de cine mudo que había logrado asentar

⁵³ Ahmad Shawqi Abdelfattah, *Luces del cine indio*, vol. 1, ed. Ministerio de Cultura, Festival de Cine Internacional del Cairo, 33, El Cairo, 2009, pág. 14.

una extensa experiencia cinematográfica en el país, que era capaz de desarrollar una producción nacional en sus diversas variantes: la mitológica, la histórica y el cine de efectos visuales. Esta evolución es descrita por el libro sobre el



cine indio de Rachel Dwyer y de Divya Patel los cronistas y escritores del cine indio de la siguiente manera⁵⁴:

“Las primeras películas sonoras de la india se produjeron en 1931, lo cual añadió otra cualidad al cine india, la del sonido. La organización de los estudios era similar a la de Hollywood, pues cada estudio empleaba a sus propios directores, y las estrellas y directores musicales tenían el mismo sueldo que los demás empleados. La historia de estos estudios es enormemente complicada puesto que muchos eran simplemente sucursales de otros estudios.

La mayoría de las películas de cine producidas en Bombay utilizaban la lengua hindi-urdu. Pero los estudios regionales utilizaban las lenguas locales, como el bengalí, el maratí o el panyabí, o bien producían dos copias al mismo tiempo de una película, la primera en la lengua local y la segunda en la lengua hindi-urdu. En cuanto a las películas indias del sur, no utilizaban su lengua propia, y, además comenzaron posteriormente a producir películas en lengua hindi-urdu.

⁵⁴ Para más detalles véase Rachel Dwyer y Divya Patel, *El cine indio*, consultado en Ammar Ahmed Hamid, *La serie del séptimo arte*, n.º 77, ed. Ministerio de Cultura / Institución Pública de Cine, Damasco, 2003, pág. 7-18.

Los estudios *New Theatre* de Calcuta fueron los estudios regionales más importantes entre 1931 y 1955, y se caracterizaron por contar con la élite del mundo del cine. Su producción se basaba fundamentalmente en el teatro y la literatura. La lengua principal era el bengalí, pero muchas de las películas más célebres se producían en dos lenguas. Estos estudios fueron creados por B.B. Sircar, y a ellos se unieron posteriormente otras personalidades como Debaki Bose, y Derin Ganguly y B.C. Barua, así como las grandes estrellas del estudio, entre ellos K.L. Saigal, que hizo el papel protagonista en las copias hindis y bengalíes de forma sucesiva. Una de las películas más famosas de estos estudios fue “Devdas”, dirigida por Barua en 1935. Una serie de personalidades importantes del cine indio, entre ellas Bimal Roy, Nitin Bose y Hrishikesh Mukherjee, se lanzaron desde los años 50 a presentar sus trabajos en la nueva compañía.



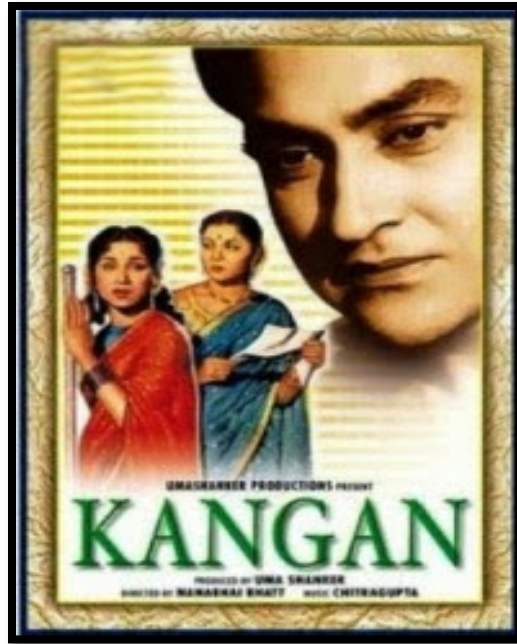
Entre los fundadores de la compañía de cine Prabhat (1929-1953), que se estableció en primer lugar en Kolhapur y posteriormente en Pune, están V. Shantaram. V.G. Damle y S. Fatelal. Sus intereses no eran literarios, como pasaba con los estudios *New Theatre*, sino que estaban volcados en las películas sociales que dirigían Damle y Fatelal, que adquirieron gran fama por su música. También crearon grandes estrellas como Vinayak y Shanta Apte. La película Sant Tukaram (1936), producida por Damle y Fatelal se considera una de las más importantes películas del cine india.



Devika Rani y Himanshu fundaron la Compañía de Cine Sonoro Bombay (1934-1954) que acogió otros talentos como los de Gyan Mukherjee, Saadat Hasan Manto, Ashok Kumar, Dev Anand, Kamal Amrohi y Dilip Kumar. La mayoría de las películas eran de contenido social, destacando entre ellas la película



“Achhoot Kanya” (“La mujer intocable”, 1936), dirigida por Franz Osten, o la película



“Kangon” (1939), o



“Kismet”, dirigida por Gyan Mukherjee en 1943.

Entre el resto de los estudios destacan la Compañía Ardeshir Irani, la Compañía de Cine Imperial (1936-1938) que produjo la primera película sonora, y la Compañía de Cine Sagar (1930-1939) que produjo películas sonoras en diversas lenguas distintas del hindi, que hizo destacar a Sulochana, y Ranjit Movietone, fundada por Chandulal Shah, y la gran estrella Gohar. Hubo muchas compañías que produjeron películas de calidad limitada, algunas de ellas de efectos especiales, como las interpretadas por “Nadia la valiente” con la compañía Wadia Movietone en el año 1933, en tanto que las películas

históricas eran la especialidad de la Compañía Minerva Movietone (1936-1953), con su propietario Sohrab Modi.

La aparición del sonido en esta etapa del cine aceleró el desarrollo de los nuevos géneros artísticos del cine, por los que se sintieron atraídas las castas sociales más importantes. Dice Vasudevan que los tres géneros de los años 20: el histórico, el mitológico y el de efectos especiales, se consideraban como la categoría más baja, puesto que solo aportaban lo más habitual. En los años 30 el cine sonoro aportó la voz y la música, y surgieron nuevos géneros basados en la narración, entre ellos las películas sociales, las películas sociales de contenido islámico y las películas de fidelidad y amistades. Esas películas se consideraban de categoría intermedia, y aportaban buenas dosis de crítica a la sociedad india.

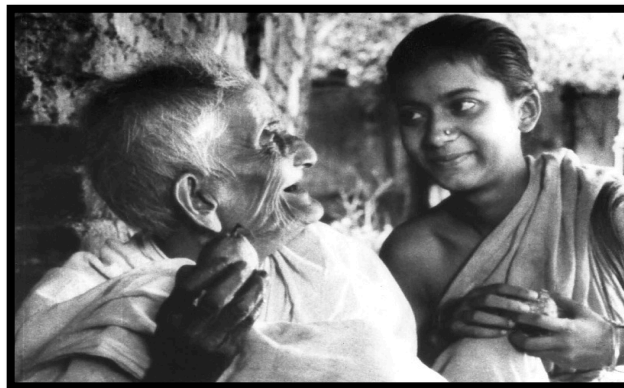
Las películas de contenido social son la expresión de un concepto global que fue edificando de forma sutil el cine de ambiente contemporáneo, incluyendo también el cine de éxito social. Estos dos estilos estaban fuertemente conectados con los movimientos literarios contemporáneos, que se ocupaban de las cuestiones de orden social.

Las películas de lealtad y amistades generalmente narraban la maravillosa vida de los santos del canto de la Edad media, ligados a las tradiciones Bakhti o de la “lealtad del amor a la divinidad”, en las que la lealtad y los sentimientos de los que adoran a las deidades se expresan mediante himnos dedicados a los dioses y que incluyen muchas canciones populares en la India. Por eso los productores de películas de este tipo ofrecían canciones e historia ya hechas. Cada película regional en cada lugar de la India reflejaba más o menos la tradición de una divinidad. La lengua hindi, que luego iba a convertirse en la lengua nacional, llegó tarde a este movimiento, pese a disponer de importantes textos en muchas lenguas, como el braj bhasha y el awadhi. Las películas de corte histórico del movimiento religioso bhakti mostraban al público la religión, y confirmaban sus raíces al margen de la religión brahmánica, difundiéndose en los dialectos populares, incluyendo las castas inferiores de la sociedad y las mujeres, en lugar de presentar las formas y esquemas sánscritos que se iban a desarrollar más

adelante. Después de la independencia, Bombay se convirtió en el centro del cine hindi-urdu, tras la llegada del sonido en 1931, pese a que esa ciudad caía fuera de la región hindi-urdu parlante, al norte de la India, puesto que el urdu era una de las lenguas más importantes de la ciudad, debido al gran número de habitantes.

Los años 40 y 50 son vistos como la época dorada del cine indio, quizá porque el nuevo sistema de producción independiente permitió una mayor flexibilidad en la organización de los estudios, pese a que los productores habían empezado a tratar de reducir los riesgos utilizando componentes tipo “receta”, como las estrellas, la música y la danza. Esta época fue testigo de la eclosión de algunos importantes directores, como Raj Kapoor, Mehboob Khan, Gauri Ruttia o Bimal Roy, así como las canciones en *play back* y la llegada del “ruiseñor de la india”, Lata Mangeshkar, y un conjunto de estrellas de cine como Nagesh, Madhubala, Dilip Kumar, Raj Kapoor y Dev Anand.

Fue Satyajit Ray quien en aquella época presentó su primera película, llamada



“Pather Panchali” (La canción del camino”, El 1957),

con la ayuda del gobierno occidental de Bengala, con lo cual se consolidó como uno de los cineastas más grandes del mundo. Ray tomaba casi siempre sus historias de la literatura bengalí, que se movía en el terreno del ambiente cultural y local específico de Bengala. Sus películas pertenecen a la tradición del arte cinematográfico mundial. Sin embargo, solo obtuvo popularidad a nivel regional, ni siquiera a nivel nacional.



Los medios de comunicación modernos reservaban un espacio para comentar las novedades del cine nacional y el papel del gobierno en el desarrollo del cine. Aunque Nehru no era un aficionado al cine, era consciente de la dimensión política de la popularidad de Raj Kapoor en la URSS o en cualquier otro lugar del mundo. Por eso mantuvo una buena relación con el mundo del cine. El interés del gobierno por esta industria en fase de rápida expansión se dirigió a la censura y a los gravosos impuestos, lo cual hacía que los productores de cine solo pudieran obtener escasos beneficios. Esta visión negativa por parte del gobierno llevó al boicot de los productores de películas musicales de *All India Radio* y a la creación de la industria del cine, que consideraba que el gobierno la veía como fuente importante de impuestos pero no como fuente cultural relevante. El gobierno, en esa época, creó la Academia Nacional de Danza, Literatura y Teatro, pero no una academia de cine. En el año 1960 el gobierno creó la Compañía de Financiación del Cine, que se fusionó con la Asociación de Producción de Imágenes Animadas en 1980 para fundar la Compañía de Desarrollo Cinematográfico Nacional y de Financiación de Filmación de Películas. En 1961 se creó el Instituto del Cine en Pune, en los antiguos estudios Prabhat, al que rápidamente se sumó el Archivo de Cine nacional, que se amplió posteriormente, incluyendo la televisión. Por primera vez, los estudiantes podían aprender los entresijos de la historia del cine en un ambiente académico. Muchas compañías del arte cinematográfico se formaron en el instituto, así como algunas compañías de cine indio. El gobierno, en 1973, instituyó la Dirección de Festivales de Cine, por medio del decreto de regulación del Festival de Cine Internacional Anual, que sigue constituyendo hasta nuestros días una de las pocas oportunidades que el público indio tiene de ver el arte y las películas del mundo.

Este período se considera un momento importante pues permite diferenciar las creaciones cinematográficas en la India de las que vimos anteriormente, merced a los cambios que se introdujeron en el género artístico a partir de los años 30. Madhav Prasad dice que la película social, dominante en el cine indio, con su contenido romántico, familiar y feudal, que había resistido durante largo tiempo los cambios en el género artístico, se había convertido a principios de los 70 en algo intermitente. Esto fue entendido como parte del gran cambio ideológico, como ese consenso nacional creado por el movimiento político, un desafío para los usos estéticos y las formas típicas de la india, el realismo de los países civilizados, frente a la concepción de los países orientales, que giraba en torno a la clase media y a la estética del movimiento. Esto produjo importantes cambios en la esfera de las cuestiones políticas e ideológicas, y tuvo naturalmente un claro impacto en los géneros artísticos, en las pautas, criterios y significados de los conceptos narrativos.

El cine comercial indio produjo en la década de los 80 películas tomadas de la “estética de la movilización”, en las que la violencia era el principal factor de atracción. Pese a que sus raíces se situaban en los movimientos políticos y sociales de los años 70, ese fenómeno también se remontaba a los cambios que se produjeron en la naturaleza de los espectadores del cine motivados por la llegada de la televisión en color en el año 1982, seguida por la difusión de los aparatos de video. Si bien los espectadores de cine de la clase media comenzaron a ver las series de televisión en la India en 1991, pero la clase media volvió a las salas de proyección cinematográfica en esa década, debido a la mejor del mercado y al avance en la calidad de las películas. Los integrantes de la clase media pasaron a pagar 100 rupias por la entrada para ver una película en una sala de cine lujosamente amueblada, frente a las 10 rupias que pagaban en los arrabales de clases bajas. Los dueños de los cines comerciales conocían la variedad del público y proyectaban diferentes clases de películas en lugares diferentes en zonas más baratas. Sin embargo, la comedia, en su mayor parte, era monopolizada por las actuaciones de un hombre, Govinda, célebre entre las clases bajas. Su talento fue creciendo posteriormente y siendo del agrado de las clases medias. Las grandes películas que tuvieron un éxito aplastante en los años 70, y que batieron récords de taquilla, con grandes presupuestos, fueron las películas románticas, lo cual mostraba la hegemonía

de los valores de la nueva clase media, pues proporcionaban al variopinto público de la India, tan mezclado socialmente, entretenimiento y distracción social. Estas películas mezclaban el formato romántico, familiar y feudal, con una nueva estructura, con un lenguaje y un acento completamente indio, y estaban ligadas, generalmente de forma indirecta al despertar política indio de los años 80 y 90.

El cine del norte de la India influyó poderosamente en el cine indio a principios de los 90 y hasta mediados de dicha década, con películas como las de Mani Ratnam y otros directores, grabadas en lengua hindi, que obtuvieron un gran éxito. También se volvieron a producir varias películas de cine Tamil en la India, cuya influencia fue indirecta, por medio de la música de A. R. Rahman y el alto nivel artístico, lo que le permitió obtener un éxito mayor al logrado en taquilla.

1.9 El cine de Bollywood

Como resultado del progreso de la industria, la producción y la estética alcanzado en el ámbito del cine indio dentro del contexto asiático, e incluso a nivel mundial, con un modelo artístico e intelectual singular, comenzó a utilizarse la denominación de Bollywood para el cine indio, a la vista de que se había convertido en un centro industrial avanzado a nivel mundial, que podía competir con la industria de Hollywood, ese símbolo de la industria cinematográfica occidental en todos sus aspectos.

Partiendo de estas premisas, Bombay se convirtió en la ciudad de un cine rico en su legado cultural, sus ideas y su técnica., una especie de meca para los cineastas del continente y del mundo. La producción cinematográfica de la ciudad adquirió características singulares, tal como especifica el Dr. Shawqi Abdelfattah en su libro *Luces sobre el cine indio* con las siguientes palabras⁵⁵:

“Nadie sabe a ciencia cierta quien inventó la palabra Bollywood para referirse al cine comercial indostánico producido en Bombay a comienzos de los años 70 del siglo

⁵⁵ Ahmad Shawqi Abdelfattah, *Luces sobre el cine indio*, op. cit., pág. 49-51.

pasado. Algunos creen que fue el gran actor icónico Rajesh Khanna quien la utilizó por primera vez en una entrevista de prensa. Lo más probable es que fueran los aficionados al cine lo que comenzaran a utilizar ese término como una nueva moda en aquella época, moda que perduraría y florecería sin un motivo claro, como muchas de las cosas que surgen en la vida por pura casualidad. Lo cierto es que no hay ninguna ciudad de cine indio que lleve el nombre de Bollywood, tal como sucede con la ciudad por antonomasia del cine americano, la célebre Hollywood”.

En lo que atañe a la relación con el mercado cinematográfico indio, Bollywood ha tenido un instinto “zonal” envidiable. Pese a que las películas indostánicas se producen generalmente para el territorio indio en general, los productores y distribuidores saben, gracias a su instinto cinematográfico “zonal” que determinada película va a batir los récords de taquilla en una de las seis zonas en que se divide el mercado interior del cine en la india. Cada zona tiene sus peculiaridades culturales, su identidad socio geográfica, su lengua propia y una distribución racial determinada de sus habitantes. Por lo tanto, el gusto y las inclinaciones cinéfilas de cada zona son algo conocido por los profesionales y productores veteranos del mercado indio. Esas seis zonas son:

1. Bombay, incluyendo partes de Maharashtra, el sur de Gujarat y Karnataka.
2. Delhi, que cubre Uttar Pradesh, Uttaranchal y la zona de la capital nacional.
3. El Panyab oriental, que incluye el Punjab, Haryana, Jammu y Cachemira.
4. El distrito este, formado por el Punjab occidental, Bihar, Jharkhand, Nepal, Orissa y Assam.
5. Rajastán, que incluye Rajastán, Chhattisgarh, Madhya Pradesh y Maharashtra norte.
6. El sur, que comprende las regiones gobernadas por Mysore: Andhra, Tamil Nadu, Andhra Pradesh y Mahasashtra sur, en tanto que Mysore comprende Bangalore, y la parte de la provincia de Karnataka que no está en la zona de Bombay. Andhra incluye las zonas restantes de Andhra Pradesh y Tamil Nadu, que forman juntas el estado de Kerala.

Esta división muestra claramente que las zonas del noreste de la India, incluyendo los estados de Sikkim, Meghalaya, Manipur, Tripura, Arunachal Pradesh, Mizorán y Nagaland, están al margen del círculo del cine de la zona de Bombay y Bollywood. Esto se debe en parte a cuestiones logísticas, y mayormente a motivos políticos, puesto que las convulsiones que estas zonas experimentan han hecho imposible que puedan verse las películas indostánicas en sus salas de proyección. En la zona más extrema del noreste, en las colinas de la provincia de Assam, en concreto en la capital de la provincia, Guwahati, se pueden ver películas indostánicas en las salas de cine.

Es muy interesante conocer y observar cómo esta división influye en la distribución de las películas y en su rendimiento comercial. Si la película es, por ejemplo, de crímenes o de terror, e incluye grandes dosis de escenas impactantes, violencia, o persecuciones de coches, el público fundamental será el de Delhi, Panyab oriental y Rajastán. El distribuidor no espera que las películas como “Black 2005”, del director Sanjay Leela Bhansali, o “Parineeta” (“La mujer casada”, 2005), dirigida por Pradeep Sarkar, tengan éxito de público en esas zonas, pese a que son películas excelentes, pero se caracterizan por ser dramas tranquilos que no atraen al público de esas zonas.

Pero si la película es musical, como “Jhankar Beats” (2003), dirigida por Sujoy Ghosh, o “Page 3”, dirigida por Madhur Bhandarkar, que están marcadas por el mundo de la ciudad y su estilo de vida, el gran público de esas películas será el de Bombay, sin duda, e incluso más en Panyab. En el caso de las películas románticas y los dramas sentimentales familiares, la mayor afluencia de público será en las salas de la zona de Rajastán y del distrito este.

Esto explica el éxito de las películas de violencia en las zonas del norte, como la película “Soldier” (“Soldado”, 1998), dirigida por Abbas-Mustan, y la película “International Khiladi” (1999), dirigida por Umesh Mehra, en tanto que estas películas desaparecen en toras zonas sin dejar rastro en la vida pública o en la memoria del público cinéfilo.

Las películas cuyo tema principal es la juventud, como “Dil Chahta Hai” (“Los deseos del corazón”, 2001), del director Farhan Akhtar, cosechan un claro fracaso en todas las

zonas de la India, pero en Bombay pueden suponer pingües beneficios que compensan a sus autores por el fracaso, e incluso baten récords en taquilla. Es raro que el público cinéfilo de Bombay o Delhi o Bangalore o de las grandes ciudades oiga algo acerca de las películas que ocupan los primeros puestos en la zona del este del país.

Esto explica parcialmente el deseo de los productores de que una sola película incluya diversos elementos, como un poco de violencia, escenas de impacto, junto con algo de canto y de danza, un tema dramático familiar, una historia de amor romántico que huya, o un personaje de comedia que aparezca de vez en cuando. Todo eso con el fin de superar los límites de una región cinematográfica en concreto y llegar a más regiones, pues el productor sabe que el público acudirá solo por uno de los elementos de la película, o por determinadas escenas.

Por consiguiente, el espectador de las películas producidas en Bollywood tiene que desprenderse de sus sentimientos de extrañeza si se topa con algunas canciones o danzas en el contexto de una película de impacto y violencia, o se ve algunas escenas de violencia y disputas dentro de una historia de amor sencilla y suave. El objetivo es el público que se oculta tras los límites de una determinada zona, que pretende ver lo que se ha hecho para él.

Hay algunos modelos de películas en los que el cine de Bollywood ha conseguido integrar los diversos elementos sin perjudicar el contexto general de la película y sin desafiar la lógica general del espectador imparcial. Por ejemplo, la película Bobby (1973), del director Raj Kapoor, o la película símbolo “Sholay” (“Brasas”, 1975), del director Ramesh Sippy, que son películas inolvidables que lograron superar los límites regionales, étnicos y lingüísticos, y convertirse en vehículo de expresión de una sola nación india en un momento histórico determinado, haciéndose eternas.

1.10 El cine árabe

Muchos de los estudios críticos, históricos, artísticos y culturales relativos a la actividad cinematográfica aplican el término “cine árabe” a la producción egipcia, sin que dicho término suponga, naturalmente, descartar la producción cinematográfica del resto de los países árabes. La difusión de ese término se debe a una amplia serie de consideraciones históricas y artísticas, las más destacadas de las cuales son:



1. Egipto es el país árabe que más tempranamente conoció el cine, y posee una amplia historia en este sentido, de casi un siglo. Es, por lo tanto, natural que el término de “cine árabe” en su sentido amplio e histórico, se aplique a Egipto, a la vista de su carácter de pionero y representante de los demás países árabes. La aparición del cine en Egipto se produjo más o menos al mismo tiempo que en los principales países del mundo.
2. Egipto se considera el único país árabe que posee una industria cinematográfica en el sentido profesional, científico, mercantil, cultural y de producción, sobre todo si lo comparamos con el balbuceante movimiento de producción cinematográfica en muchos otros países árabes, lo cual ha hecho que Egipto conserve su posición destacada como representante del cine árabe.
3. La temprana apertura de Egipto a las diversas culturas humanas contribuyó a la adopción del movimiento de producción cinematográfica árabe, de forma que no se puede disociar del fenómeno de producción de cine a escala mundial.

4. En Egipto se dan el capital nacional, las condiciones económicas y los cuadros técnicos precisos para la aparición y desarrollo gradual de esta industria, de manera que puede ofrecer una contribución activa a la renta nacional del país. Había en el país un amplio y pionero movimiento de producción teatral, y eso permitió que el movimiento del cine adquiriera buenas dosis de experiencia y talento artístico y técnico.
5. Desde el punto de vista político y cultural, Egipto constituía y sigue constituyendo el centro de gravedad del mundo árabe, merced a la profundidad de su cultura, a su emplazamiento geográfico en el corazón del mundo árabe y su apertura cultural absoluta a las capitales del mundo, con sus diversas políticas e ideologías.
6. Egipto acoge desde muy pronto un festival internacional de cine, reconocido por las organizaciones mundiales, el Festival Internacional de Cine del Cairo, que ha celebrado más de 35 ediciones, y en el que han participado diversos países del mundo. Eso ha consolidado en la memoria del cine mundial la idea de que el cine egipcio es el representante auténtico del cine árabe. Asimismo, Egipto tiene, además del ese festival, numerosos festivales cinematográficos de calidad y especializados que se celebran en El Cairo, Alejandría, Ismailía y Asuán, aunque sean de menor tamaño y difusión que el conocido festival del Cairo.
7. Egipto participa desde muy pronto en la mayoría de los festivales cinematográficos internacionales con películas que representan la cultura árabe, lo cual ha contribuido a que dicha participación y dichas películas se consideren representantes del cine árabe.
8. Egipto es considerado el primer país árabe que se ocupa del aspecto científico del cine, con la creación de un proyecto de carácter docente de enormes dimensiones: la Academia de las Artes, que acoge, junto a los institutos de teatro, los conservatorios, las escuelas de danza y música árabe y los centros de crítica artística, un instituto de enseñanza de las artes y ciencias del cine, que comenzó a recibir a estudiosos egipcios y árabes. Los especialistas que trabajaron en este instituto contribuyeron, con sus diversas orientaciones e intereses, a enriquecer el movimiento cinematográfico en los países árabes.

9. Egipto es el primer país árabe que ha adoptado una política de producción de cine conjunta con países de la zona y con países del mundo desarrollado en este ámbito. De ahí la difusión de su prestigio en tanto que representante auténtico del cine árabe.
10. La llegada de una serie de cineastas y personas vinculadas al cine desde Egipto a las filas del cine mundial, como el caso de los actores de cine árabe Omar Sheriff, Youssef Chahine, Salah Abu Seif, y otros genios del cine árabe egipcio.

Pese a todas estas consideraciones, que convierten al cine egipcio en el representante del cine árabe en la memoria crítica, histórica e internacional, no se puede despreciar la producción cinematográfica, creciente y de calidad, en algunas otras capitales árabes, que mostraron un interés artístico y cultural especial por el cine, aunque en mucha menor medida que Egipto. Ello se debe, quizá, a una cadena de circunstancias históricas, económicas y artísticas que no han ido a la par con las experimentadas en Egipto. Nos referimos a los países árabes más importantes que han sido testigos de la aparición de intentos serios y de calidad en el terreno de la producción cinematográfica, sin que esos intentos se hayan convertido en un movimiento industrial regular, como sucedió en Egipto. Esos países son Argelia, Siria, El Líbano, Irak, Palestina, y Túnez, con ciertas diferencias entre unos y otros, naturalmente.

Dicho esto, a la vista de la importancia del cine egipcio desde el ángulo histórico, industrial, artístico y cultural por su carácter de centro principal e importante de la industria del cine en el mundo árabe, y mayor polo de producción, variedad y distribución de la industria, vamos a tomarlo como modelo para hablar de la historia del surgimiento y desarrollo del cine árabe desde un punto de vista artístico, intelectual, estético y de producción, lo cual nos va a permitir conocer su identidad, estructura, pautas, referencias y símbolos más importantes.

En su libro sobre el cine en el mundo árabe, el investigador de la historia del cine árabe Jan Kassan subraya la importancia del papel desempeñado por el cine egipcio en la historia de la industria cinematográfica árabe, y el papel pionero en el contexto del mundo árabe. Considera que el cine egipcio es el autor de la primera película histórica

árabe, y que la enormidad de la producción y las posibilidades artísticas del cine árabe le hacen ocupar un lugar importante en el archivo mundial del séptimo arte, al menos desde el ángulo de la cantidad. Desde su punto de vista particular, la historia del cine egipcio se divide en las siguientes etapas⁵⁶:

1. Etapa de nacimiento y del cine mudo.
2. Etapa del cine sonoro.
3. Películas anteriores a la segunda guerra mundial.
4. Películas posteriores a la segunda guerra mundial.
5. Etapa posterior a la revolución de julio de 1952 y hasta el año 1962.
6. Etapa del sector público / los 60.
7. Etapa de los 70 (1971-1980).

Con mucho detalle, Kassan trata el nacimiento y desarrollo de la industria del cine en Egipto, y la considera la más destacada del mundo árabe, diciendo así⁵⁷:



“La industria del cine pasó por una serie de etapas. Al principio se basaba en los artistas aventureros, los valientes pioneros que eran dueños de pequeñas compañías. Con la apertura del Estudio de Egipto en 1935, que fue uno de los proyectos de la Compañía del Egipto de Representación y Cine, fundada por Talaat Harb en 1925 como una de las sociedades del Banco de Egipto, comenzó la segunda etapa de desarrollo de la industria, puesto que pasó a basarse en uno de los bancos más grandes de Egipto por entonces”.

⁵⁶ Jan Kassan, *El cine en el mundo árabe, Serie El mundo del saber*, n.º 51, ed. Del Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, Kuwait, marzo 1982, pág. 22-23.

⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 23-26.

Con la presencia del Estudio de Egipto, la industria de cine egipcio vivió una época de florecimiento, en la que las salas de proyección superaron el número de 100, y la media de producción de películas pasó de 10 al año en los 4 años anteriores a la inauguración del estudio a 20 películas en los 9 años siguientes, hasta el fin de la segunda guerra mundial, época en la que se produjeron 140 películas.

Tras la segunda guerra mundial comenzó una nueva etapa en la historia de la industria del cine en Egipto, en la que la producción de películas se hizo más sencilla, y se convirtió en un medio más rápido para obtener beneficios. Muchas películas lograron beneficios de más de 100.000 libras, pese a que el promedio de gastos oscilaba entre 20 y 25.000 libras. Eso fue consecuencia de la entrada de capitales intrusos, procedentes de los ricos de la guerra, en el terreno de la industria del cine, junto con el aumento del poder adquisitivo por esas mismas fechas.

En el período comprendido entre 1945 y 1951, por ejemplo, la media de producción de películas se incrementó hasta llegar a 50 películas, llegándose a las 341 películas, es decir, unas tres veces lo que se producía en 1927. El número de salas de cine llegó a ser de 244 en el año 1949, y el número de estudios pasó a 5, con 11 platós. Tras la revolución de 1952 la media de películas anuales se elevó a 60, llegando el número total de películas a 588 hasta el año 1962, es decir, el doble de las películas egipcias desde el año 1927. El número de salas de proyección llegó a ser de 354 en el año 1945.

En la segunda mitad de los años 50 comenzó el interés del estado por la industria del cine, lo cual se reflejó en la creación de la Sección de Artes en 1955, cuya producción se limitó a los cortometrajes, y luego en la creación de la Institución de Apoyo al Cine, en 1957, que contribuyó a financiar algunas películas, y la creación del Instituto Superior del Cine, en 1959. Con la creación de la Institución Pública del Cine en 1962 para la producción de largometrajes narrativos e históricos comenzó una nueva etapa en la historia de la industria del cine en Egipto, la etapa del sector público.

En esta etapa la industria del cine en Egipto sufrió cierta convulsión por la falta de un apoyo claro por parte del estado al cine. Los estudios, talleres y salas de proyección no habían pasado a nacionalizarse, y tampoco eran ya propiedad de sus dueños, al igual

que la producción, importación y distribución. Hubo diversas formas de propiedad de las instituciones del cine en manos de la Institución Pública, como también fueron muy diversas las estructuras administrativas y formas de producción, que no se mantuvieron estables ni siquiera por períodos de dos años.

Como consecuencia de ello, el promedio de películas al año bajó de 60 a 40, llegando a 416 películas en esta etapa, hasta el año 1971, el 50% de ellas del sector público y el 40% del sector privado, financiado desde el sector público, con un 10% del sector privado financiado por compañías de distribución árabes radicadas en El Líbano.

Asimismo, descendió el número de salas de proyección desde 354 en el año 1954 hasta 255 en el año 1966, al igual que el número de películas extranjeras importadas, que descendió de una media de 500 al año a 250 al año.

Pese al parón de producción del sector público desde el año 1971, la media de películas producidas se mantuvo en 40 al año hasta 1974, para luego elevarse a 50 películas en los años 1975, 1976 y 1977, aunque el número de salas de proyección siguió bajando hasta llegar a 190 en el año 1977.

Las tendencias artísticas más destacadas en el cine egipcio son la tendencia realista, que iniciaron Kamal Salim y Kamal Tilimsani en los años 40, y continuaron Salah Abu Youssef y Tawfiq Saleh y Youssef Chahine, hasta alcanzar la madurez y el cénit a finales de los 50 y comienzos de los 60. Entre los más importantes directores de la historia del cine egipcio están también Muhammad Karim, Niazi Mustafa, Ahmad Badr Khan, Ahmad Kamel Mursi, Fatin Abdelwahhab, Henry Barakat y Kamal Sheikh, que aportaron numerosas e importantes películas de diversos géneros y tendencias.

En el cine egipcio moderno, desde la revolución de 1952, destacan los nombres de algunos directores, como Hassan Imam, Atef Salem o Husam Eddin Mustafa. Pese al predominio de la producción comercial en sus películas. Del mismo modo, destacan, en la etapa del sector público, algunos nombres como los de Hussein Kamal, Khilail Shawqi, Sayed Issa o Jalal Sharkawi.

Tras la guerra de 1967, con la cruel derrota, surgió un llamamiento a un nuevo cine egipcio. En esa etapa destacaron algunos directores como Said Marzuq, Muhammad Radi, Ali Abdelkhaleq, Ashraf Fahmi y Mamdouh Shukri, que murió súbitamente en 1973 a consecuencia de una breve enfermedad, y es considerado como el mártir del nuevo cine porque se prohibió su película.



“El visitante de la aurora”, que se proyectó unos dos años tras su fallecimiento.



Shadi Abdessalam, con su película “La momia”, producida en 1969 y estrenada en 1975, representa la nueva tendencia del cine egipcio, que supera el realismo y evoluciona hacia una suerte de expresión interior particular. Esto comenzó también con sus documentales y sus cortometrajes de carácter narrativo e histórico, la más importante de las cuales fue “El campesino elocuente”.



“El campesino elocuente”.



surgieron después fueron Ali Badrkhan (“Karnak”, 1975) y



Samir Seif (“El ciclo de la venganza”, 1976).



y Ahmed yahya (“Elazab Emrah”)



Hasham AboElnaser (“Elqmar”)

En el año 1977 se proyectó la película “El encuentro”, del director Sobhi Shaqiq, producida en 1972, que es una de las películas pioneras cuya proyección estuvo prohibida durante 5 años.

1.11 El cine mudo y la etapa de los orígenes



La película “Beso en el desierto”, del director palestino Ibrahim Lama, que se proyectó en Alejandría el 5 de mayo de 1927, es el primer largometraje histórico producido por Egipto. Tras ella vino, el 16 de noviembre de 1927, la película “Layla”, del director Stephan Rosti, producida y protagonizada por Aziza Amir. Desde el punto de vista histórico, la película “Layla” es anterior a un grupo de pequeñas producciones de cine en Egipto hechas por cineastas extranjeros y egipcios, como Sharaf El Badawi, o la película “El novio n.º 13” de Muhammad Bayyoumi. En el año 1923 un cineasta italiano llamado Alevise Orfanelli filmó un cortometraje en el que participaron algunos extranjeros aficionados al cine y algunos egipcios. Además, hubo otros muchos intentos del mismo tipo. El último de ellos, antes de la película “Layla”, fue el de los hermanos Badr, Ibrahim y Lama, que se desplazaron a Egipto desde Palestina y realizaron la película “Beso en el desierto”, que fue proyectada en el cine Cosmo Graf en Alejandría unos meses antes que “Layla”.

La experiencia más importante del cine egipcio en la etapa del cine mudo es la película “Zainab”, dirigida por Muhammad Karim, proyectada en el cine Metropol del Cairo el 12 marzo de 1930. Fue la primera vez en que se proyectaba en la pantalla una película tomada de una obra literaria, puesto que la historia de Zainab fue la primera historia egipcia publicada, escrita por el autor Muhammad Hussein Haikal, cuando estudiaba derecho en Francia el año 1910, editada en forma de libro en 1914, pero no fue publicada

con su nombre, sino que en la portada solo aparecía “Escenas y valores rurales... de la pluma de un campesino egipcio”.

En esta película muda Muhammad Karim utilizó, por primera vez en el cine egipcio, una cámara grúa para captar tomas desde arriba.

En esta película, Muhammad Karim presenta una idea original e innovadora, que es la de una única escena coloreada, la escena de cuando Zainab va al mercado para comprar dulces y vestidos de colores con el fin de prepararse para una fiesta. Toda esta escena se grabó como una película normal, en blanco y negro, y luego se envió a París para colorearla a mano en los estudios Pathé. La longitud de la escena era de 400 metros, y el coloreado de cada metro costó una libra, es decir, que esa escena solamente le costó al productor la cuarta parte del presupuesto de la película aproximadamente.



Los hechos de la historia discurren en un pueblo. Es una historia de amor. La chica del pueblo, Zainab, se enamora de un muchacho pobre, del pueblo, llamado Ibrahim, pero la familia la casa con otro hombre más rico, que es Hassan. De todo ese amor, Zainab se contenta, una vez casada, con poder ver a Ibrahim y encontrarse con él, puesto que está con ella en la aldea. Después, su amado es llamado al servicio militar, y Zainab sufre mucho por su ausencia, sollozando en el lecho enferma, para finalmente expirar en el mismo momento en que su amado siente un dolor cuya causa desconoce.

Cuando hablamos hoy en día de la nueva escuela realista en el cine en Italia, olvidamos siempre que el cine egipcio filmaba sus películas en las calles, los campos, las azoteas de las casas, hace ya 50 años, y ello por un motivo sencillo, y es que en esa época no había en Egipto estudios. No había más remedio que filmar las películas en escenarios reales. Muhammad Karim fue el primer director egipcio que mostró las aldeas egipcias en la pantalla. Las escenas de Zainab se filmaron en el año 1928, en los pueblos de Sharqiya Qaylubiya y Fayyoun. Con grandes dificultades, el director pudo filmar a los protagonistas de la película en las calles del pueblo, ante casas de verdad.

Zainab, estrenada en el cine Metropol el 12 de abril de 1930, obtuvo un inmenso éxito. El resultado sorprendió a los propietarios de las salas de cine, que eran todos extranjeros, y que ponían trabas a la película con el argumento de que los espectadores no iban a admitir una película cuyos acontecimientos se desarrollaban en una zona rural.

Tras este éxito, el Dr. Haikal reimprimió su historia en un libro al que le puso su nombre verdadero. Más que eso, Zainab es la única historia egipcia que apareció dos veces en la pantalla: una vez en cine mudo, en 1930, y una segunda vez en cine sonoro, en 1952. Cuando surgieron las películas a color, en la etapa del cine mudo, la producción de las películas no era un problema. Había un problema mayor que tenían que afrontar los productores: el problema de la distribución de las películas. No había compañías de distribución, sino que únicamente las había de producción⁵⁸.

1.12 El cine sonoro y la etapa de expansión

Los estudios relativos a la historia del cine árabe⁵⁹ señalan que el punto de partida del cine sonoro en Egipto fue la señal del comienzo de la historia de una nueva etapa en el

⁵⁸ *Op. cit.*, pág. 27-31.

⁵⁹ Para más detalles véase Ruy Ermez, *El mundo árabe. Enciclopedia de la historia del cine en el mundo*, ed. Geoffrey Nowell-Smith, vol. 3, consultado en Ahmad Youssef, vol. 1, n.º 1587, Centro nacional de Traducción, el Cairo, pág. 561-597.

cine árabe, puesto que el arte del cine comenzó a consolidar su presencia en el escenario de la cultura artística y en los medios de masas⁶⁰. De acuerdo con esto,



la primera película sonora egipcia, “Los hijos de los notables”, fue proyectada el 14 de marzo de 1932. Pero la introducción de la voz en el cine egipcio no significó una etapa de avance en el nivel artístico, puesto que el cine egipcio no tuvo las oportunidades suficientes para crecer, desarrollarse y sentar sus bases artísticas y su estilo particular, y el número de las películas que se producían y proyectaban se podía contar con los dedos de las manos⁶¹. Por ello, el cine egipcio no adquirió la suficiente experiencia artística. No había escritores de historias de cine ni de guiones, ni directores creativos e inimitables⁶².

Lo único que cambió fue que el cine egipcio se ganó un público nuevo, el público no culto y sin estudios, que no podía leer los textos que aparecían en el cine mudo en lugar de los diálogos. Por eso el cine egipcio aumentó en cantidad, pero el nivel artístico siguió siendo igual al que había en la etapa del cine mudo⁶³.

“Los hijos de los notables” fue la segunda película dirigida por Muhammad Karim, con la participación de la compañía Ramsés en la actuación de la película, que fue producida y protagonizada por el propietario de la misma, Youssef Wahbi⁶⁴.

⁶⁰ Dafir Henry, *Una mirada al cine en el mundo árabe*, op.cit.

⁶¹ Jan Kassan, *el cine en el mundo árabe*, op.cit.

⁶² Izzat Assadani, *100 años de cine*, Serie El libro hoy, n.º 499, Dar Akhbar el-Youm, El Cairo, octubre 2007.

⁶³ Ahmad Al Hadari, *Historia del cine en Egipto*, op. cit.

⁶⁴ Rauf Tawfik, *50 años del nacimiento del cine egipcio*, Revista Doha, n.º de octubre de 1977, Doha, Qatar.

Amina Rizq aparecía en el papel de Zainab, Siraj Munir en el papel del doctor Amin, Dawlat Abyad en el papel de Um Hamdi, y Hasan El Baroudi en el papel de Ahmad Efendi, mientras que Youssef Wahbi hacía el papel del abogado Hamdi Beik. En el elenco participó la actriz francesa Colette Darvay, en el papel de Julia, siendo Ahmad Badrkhan el ayudante de dirección.

La historia de la película, tomada de una obra de teatro de la compañía Ramsés con el mismo nombre, se resume en que Hamdi Beik traiciona a su esposa egipcia con una mujer francesa, y cuando la esposa descubre la tradición, el marido huye con su amante a París. Allí aparece Julia en toda su verdad, y resulta que Hamdi había sido solo una aventura pasajera en su vida. Hamdi se sorprende cuando la ve cierto día en brazos de un joven francés, se encoleriza y dispara contra ambos. La policía lo detiene y lo condenan a prisión. 12 años después regresa a El Cairo, y se dirige a su casa el día en que su familia celebra la boda de su hijo, sin que su hijo lo reconozca, naturalmente, puesto que la apariencia de Hamdi había cambiado mucho. Solo que Zainab lo reconoce inmediatamente y le cuenta que se ha casado con su primo Amin (el marido de Julia), una vez le contaron que Hamdi había muerto en la cárcel. Cuando Hamdi se da cuenta de que no hay ya lugar para él en esa cosa, se limita a echar una mirada a su hijo, el novio, y a la novia, se acerca a ellos con la intención de despreciarlos e insultarlos y besa sus manos. El hijo se cree que es un pobre que está pidiendo limosna y le da una libra. Hamdi se va, mientras la fiesta continúa, y se tira bajo las ruedas del tren.

Esta película no era sonora en su totalidad, con el fin de ahorrar costes. La mitad era muda, y fue filmada en el estudio de Ramsés, que fue creado por Youssef Wahbi en el año 1931.



La película “El himno del corazón” se proyectó muda el 19 de junio de 1930, pero el director, Shukri Madi, le añadió el sonido y volvió a proyectarla como película sonora el 4 de julio de 1932, pero la experiencia no tuvo éxito, porque el disco con la grabación sonora no iba en consonancia con la grabación de la imagen.

El hecho de que el sonido no concordara con la imagen hizo que muchas de las escenas de la película resultaran confusas y movieran a la risa, cuando, por ejemplo, hablaba un actor y se oía la voz de una mujer de una escena anterior, o cuando aparecía un actor disparando su fusil, y una vez terminada la escena se oían los disparos.

La película tuvo un sonoro fracaso, no solo porque la voz y la imagen no fueran a la par, sino por otras muchas razones, entre ellas la fragilidad de la historia, basada en exageraciones y en tragedias, o la baja calidad de los actores, puesto que ni el protagonista ni la protagonista tenían experiencia previa en actuación. El maquillaje resultaba ridículo, las barbas colgaban de los rostros de los actores de forma que resultaba cómica, y el actor que tenía una larga barba típica de un anciano de 70 años tenía un cutis lozano y delicado, sin ninguna arruga, y además su forma de andar y de moverse confirmaba que se trataba de un joven de 20 años.

En esta etapa se produjo un fenómeno extraño, y es que tres de las actrices pioneras del cine egipcio dirigieron, por sí mismas, sus películas. El cine mundial no conoció ninguna directora más que en la década de los 40, la mujer egipcia tomó la iniciativa claramente en este terreno. Se observa que este fenómeno no se debe únicamente a motivos

económicos, sino que esas actrices productoras consideraban que el trabajo de dirección no era realizado por directores que hubieran estudiado cine (a excepción de Muhammad Karim), sino que normalmente era un trabajo improvisado. Por eso pensaron en ocuparse ellas mismas de dirigir sus películas, además de ser productoras y autoras.

Estas tres mujeres son Aziza Amir, que dirigió la película “Expía tu pecado”, Bahija Hafez, que dirigió la película “Las víctimas”, y Fatima Rushdi, que dirigió la película “El matrimonio”. Estas tres películas no lograron éxito artístico o comercial digno de mención, sino que fueron aventuras abocadas a un claro fracaso, a excepción de la película “Las víctimas”. Por eso Aziza Amir y Fatima Rushdi no intentaron volver a dirigir cine otra vez. Pero lo más importante que se proyectó en las pantallas fue la película histórica “Layla, la hija del desierto”, cuyas escenas se filmaron en enormes decorados construidos en el estudio de Egipto.



Entre los experimentos más osados que surgieron al principio de la era del cine sonoro está la película “Ojos hechiceros”, compuesta y dirigida por Ahmad Jalal, que fue proyectada en 1933 y fue la primera película egipcia del género de ciencia ficción. Fue una osadía poco habitual el hecho de que Jalal se lanzara a dirigir una película así en

una época tan temprana, antes de que surgieran los grandes estudios equipados con la maquinaria moderna.

Pese a las dificultades que suponía presentar una historia así en la pantalla, Ahmad Jalal obtuvo un notable éxito como director y guionista, pues logró que el espectador se convenciera de los acontecimientos narrados en su película. Más importante aún fue que tuvo éxito en el uso de un nuevo lenguaje cinematográfico. Los diálogos eran escasos, y tenía una gran habilidad en el uso de la cámara.

Dos años después, Ahmad Jalal hizo otro osado intento, dirigiendo la primera película histórica egipcia, “El árbol de las perlas”, también producido por la Compañía Cinematográfica Lotus, compañía formada por Asia y Mari Kuweini y por él mismo.

Las escenas de esa película histórica se desarrollaban en el hotel Heliópolis, actualmente en el distrito de Misr al Yadida. Ahmad Jalal preparó el guion de la película a partir de la historia que había escrito Jurji Ziedane, el creador de la famosa institución *Dar al-Hilal*, que publicó la historia en la serie “Historias del Islam”.

En esa etapa los tres cineastas más importantes del cine fueron Muhammad Karim, Ahmad Jalal y Togo Mizrahi.



Muhammad Karim



Ahmad Jalal



Togo Mizrahi

Togo era de Alejandría, y allí comenzó su carrera artística. La actividad cinematográfica se centraba, más o menos, en dicha ciudad, puesto que la mayoría de las primeras películas del cine egipcio se produjeron en Alejandría. La primera película que produjo Togo Mizrahi fue “Cocaína”, que dirigió en 1930 y también protagonizó. En 1931 produjo

la segunda película “5011”, y luego, en el año 1933, su tercera experiencia, “Hijos de Egipto”. Se ocupaba de la producción, guion, dirección y representación. Los diálogos en sus películas eran escasos, hasta el punto de resultar llamativo. A menudo recurría al fotomontaje para expresar o dar vida a una fase de transición en el desarrollo de la historia, mientras que lo más habitual en las películas de entonces era el estilo narrativo en los diálogos.

Su producción pasó, posteriormente, de asuntos de carácter social a asuntos de comedia.



Produjo la película “Los dos delegados” y luego “El Doctor Farhat”, protagonizada por Taheyya Kariokka, que obtuvo un gran éxito. Togo producía las películas con gran rapidez, La película “Préstame tres libras”, protagonizada por Ali El Kassar, se filmó en una semana, por ejemplo.

La película “La rosa blanca” es la película más destacada de las proyectadas en la etapa del cine sonoro, previa a la creación del Estudio de Egipto. Es la tercera película del director Muhammad Karim, y la primera película protagonizada por Muhammad Abdelwahhab. Esta película obtuvo un enorme éxito, llegando a proporcionar unos beneficios de un cuarto de millón de libras. Esa película continuó proyectándose durante varios años con éxito. Sin duda alguna, ese éxito se debía a la fama de Abdelwahhab como cantante, pues cantaba en ella 8 canciones, 5 de ellas compuestas por Ahmad Rami, que son: “La rosa del amor”, “Mi corazón me llamó a ti”, “Ay, tú, a quien mi lamento ha afligido”, “Ay, mi dolor y mis penas” y “La víctima de mi pasión”. La sexta canción era “El Nilo etíope”, del príncipe de los poetas, Ahmad Shawqi, y la

séptima era una canción popular antigua, “Siete acequias gimiendo no logran apagar el fuego de mi corazón”, y la octava canción era del poeta libanés Bishara al Khorí, el poema “El párpado, la bandera del amor”. Esta octava canción fue la primera canción árabe en la que se utilizaron acordes occidentales, pues Abdelwahhab la cantó al son de una rumba.

En esta película, aparece el protagonista en una de las escenas, y la cámara se dirige a una fotografía de Abdu al-Hamuli, y después a una fotografía de Salama Hegazi. Entonces el espectador oye la voz del sheikh Salma recitando la célebre casida “Paz a Hasan”, y después la cámara se detiene delante de la imagen de Sayed Darwish, y el público oye la voz del sheikh Sayed en su célebre pieza “Yo he amado”. Abdelwahhab declaró entonces que con eso quería perpetuar la memoria de esos grandes artistas. En esa escena lo vemos colocado con humildad ante esas fotografías colgadas en las paredes de su habitación, antes de que el protagonista decida dedicarse a la profesión del canto.

Muhammad Karim contó que la historia de esa película comenzó con la elección del título. No había historia, sino que solo había una propuesta de elegir uno de dos nombres: o bien “La rosa blanca”, o bien “La rosa roja”. Se eligió el primero de los dos, y luego se comenzó a escribir la historia, operación en la que participaron Muhammad Karim y Tawfiq al-Mardenly, redactor de *Dar al-Hilal*, Suleyman Nagib, Muhammad Abdelwahhab y una de las mujeres.

Se observa una similitud entre la idea de “La rosa blanca” y “La dama de las camelias”. Asimismo, se observa que la historia de “La rosa blanca” vino a subrayar con claridad el sistema de clases de Egipto, puesto que el protagonista de la película era un joven pobre que amaba a una cantante, pero la familia de ella se oponía al matrimonio por la gran diferencia de nivel social, y se apresuraron a casarla con un joven rico de su misma clase social, en tanto que el joven pobre caminaba triste ante la casa de su amada en la noche de bodas, mientras cantaba “Víctima de mi amor, por tu felicidad”⁶⁵.

⁶⁵ Jan Kassan, *op. cit.*, pág. 31-37.

1.13 Peculiaridades de la etapa cinematográfica

De forma gradual, la entrada del sonido en el cine contribuyó a su desarrollo artístico, intelectual, cultural, creativo, comercial y de masas. El cine egipcio comenzó, en su condición de representante del cine árabe, a imponer su presencia en la escena egipcia, convirtiéndose en todo un arte con sus personalidades, sus artistas y su público. Lo que era difícil conseguir con el teatro, se hizo fácil de hacer con el cine. Al mismo tiempo, el cine se benefició en gran medida del arte del teatro, y tomó de él muchos elementos, cuadros técnicos y medios de producción. En su estudio histórico y analítico sobre la realidad del cine egipcio, Kassan determina la especificidad de la etapa del desarrollo del cine egipcio, como consecuencia de la introducción del sonido, en los siguientes aspectos⁶⁶:

1. La gente del teatro se pasó al cine.
2. Le introducción de la música y las canciones en las películas, junto con la entrada de varios cantantes en el mundo del cine como Nadira, Muhammad Abdelwahhab, Umm Kultum o Munira El Mahdia, Najat Ali, Layla Murad, Raja Abduh, Ismahan, Farid al Atrash, Abdelghani Essayed, Muhammad Amin y Saad Abdelwahhab.
3. La creación de los estudios no era algo importante en la etapa del cine mudo. Pero una vez que se empezaron a grabar los diálogos, efectos sonoros y canciones para el cine sonoro, se hizo necesario grabar dentro de platós equipados con máquinas de grabación sonora. Los primeros estudios que se crearon en los días del cine mudo fueron el estudio de la Compañía Italoegipcia, en Khadra, Alejandría, luego el estudio Bayyoumi, el estudio Feizi, el estudios Bakus, que fue una sala de cine que Togo Mizrahi convirtió en estudio en 1930 con el fin de filmar sus primeras películas en algo necesario. Estos primeros estudios estaban situados en Alejandría. En el año 1931 Youssef Wahbi creó el estudio Ramsés, en el que se filmaron algunas escenas de la película “Los hijos de los notables”, y en el año 1935 se creó el Estudio de Egipto, y después se sucedieron los estudios Lama, en los jardines de Al-Qubba y Nasibiyan, en al-Fagala, y Jilal, en el estudio Las pirámides, la Ciudad del Cine en Shabra, y el estudio Nuhas.

⁶⁶ *Op. cit.*, pág. 37-42.

4. La afluencia de espectadores al cine egipcio aumentó después de que se hiciera sonoro, puesto que este cine se ganó al público del teatro y al de la canción, además del público nuevo que, en la etapa del cine sonoro, no disfrutaba lo suficiente y se quedaba perplejo, sin llegar a disfrutar realmente del cine, puesto que tenía que leer los diálogos del cine egipcio o la traducción de los diálogos de las películas extranjeras que se proyectaba en la pantalla. También se hizo posible que los niños, que estudiaban en las escuelas, pudieran frecuentar las salas de cine, con lo cual el cine se convirtió en la manera favorita de pasar la velada para toda la familia.
5. La producción de películas cada temporada en esa etapa experimentó un sensible aumento una vez que el cine se hizo sonoro. En la época del cine mudo, la producción oscilaba entre 3 y 5 películas por temporada, y con la llegada del sonido se pasó a 6 películas, luego a 12, a 16, y etcétera.
6. Las salas de cine, la mayor parte de ellas en manos de propietarios extranjeros, se convencieron de que el público afluía al cine egipcio, cosa que antes, por su forma y disposición, no habían favorecido. Tal como hemos visto antes, los productores de las primeras películas, como Aziza Amir, se vieron obligados ante esta afluencia a alquilar salas de proyección a su propia costa. Pero después de que el cine egipcio se convirtiese en cine sonoro, las salas abrieron sus puertas al cine, e incluso algunas películas, como “La rosa blanca”, lograron unos ingresos superiores a los de las mejores películas extranjeras en esa misma época.
7. Las salas de cine se extendieron por la zona de la costa y la zona este, debido a diversos factores, entre ellos la falta de salas de teatro en esas regiones, y al alza de precios de los equipos de radio a principios de los años 30, la evolución de la sociedad y la entrada en escena de la mujer egipcia.
8. La actividad cinematográfica se trasladó de Alejandría al Cairo después de que se fundaran los primeros estudios en esta última ciudad. Además, los actores empezaron a encontrar más oportunidades en El Cairo, y ya no podían quedarse en Alejandría durante la época de grabación de las películas, como hacían anteriormente.
9. La aparición de compañías de distribución de cine. El productor, antes de esta etapa, tenía que negociar por sí mismo con los dueños de las salas de proyección,

Más adelante, se encargaban de ello las compañías de distribución a cambio de un porcentaje de los beneficios.

10. Las películas egipcias comenzaron a invadir el mundo árabe y a competir con las películas extranjeras.
11. El dialecto egipcio se difundió por todo el mundo árabe.
12. Los productores de cine egipcio comenzaron a filmar escenas de sus películas en países árabes, como en el caso de Muhammad Karim, en 1935, con algunas escenas de la segunda película de Abdelwahhab “Las lágrimas del amor”, rodadas en Siria.
13. La aparición de una serie de actores y cantantes árabes en las películas egipcias.
14. La aparición de revistas artísticas, como *al-Kawkab*, en 1933, o *El arte del cine*, también en 1933. La prensa diaria comenzó a interesarse por el cine y a dedicarle una página semanal.
15. Apareció el autor de cine egipcio, e incluso algunos escritores brillantes y destacados escribieron guiones para el cine.
16. El teatro egipcio recibió un fuerte influjo por la afluencia del público a las películas egipcias, y muchas compañías de teatro se vieron obligadas a cerrar las puertas, después de que sus dueños y sus miembros se pasaran al cine, como el caso de Fawzi al-Jaza'iri, Ali al-Kassar, Munira al-Mahdia, Fatima Rushdi o Youssef Wahbi.
17. Los teatros se convirtieron en salas de proyección de cine.
18. Apareció el crítico de cine egipcio, una vez que la prensa abriera sus páginas al cine.
19. La traducción de películas extranjeras se imprimía sobre la propia película, después de que en el pasado se utilizara una pequeña pantalla independiente a la derecha de la gran pantalla. Este método era muy agotador para la vista del espectador, que se veía obligado a lo largo de toda la película a trasladar la vista de la pantalla de la imagen a la pantalla del texto de la traducción.
20. Los periódicos extranjeros que se editaban en Egipto comenzaron a escribir sobre cine egipcio, y la prensa del mundo comenzó a hacer referencia a la industria del cine egipcio. George Sadol, el gran crítico e historiador de cine, fue el primero en hablar del cine egipcio en sus artículos y en sus libros.

21. El cine egipcio comenzó a surcar su camino hacia los festivales internacionales de cine. La película “Amor” fue la primera película egipcia que se proyectó en el Festival de Venecia, en el año 1936.
22. El doblaje de algunas películas extranjeras hizo que se pudieran oír en lengua árabe. La primera experiencia en este terreno fue el doblaje de la película “Mister Deeds el extraño”, dirigida por Frank Capra, protagonizada por Gary Cooper. Este proyecto lo llevó a cabo Ahmad Salem, quien supervisó el doblaje. La traducción al árabe la hizo el director Ahmad Kamal Mursi. Mahmoud al-Meligi fue quien puso su voz para doblar a Gary Cooper.
23. El cine histórico egipcio surgió después de la llegada del cine sonoro y después de crearse los estudios. Antes, era imposible, porque este tipo de películas necesita grandes decorados. Entre las primeras películas históricas están “El árbol de las perlas”, “Layla, la hija del desierto”, “Amor” y “Lashin”.
24. Las compañías internacionales de cine comenzaron a rodar algunas de las escenas de sus películas en Egipto. La primera de estas películas fue la inglesa “El comerciante de sal”, protagonizada por el conocido cantante negro Paul Robinson, con la participación de la actriz egipcia Koka.
25. Apareció el cortometraje. En los inicios del cine sonoro, este tipo de producción aumentó exponencialmente. Los cortometrajes se proyectaban como complemento a los programas de cine, junto a los largometrajes.
26. Comenzó a publicarse de forma regular los boletines de cine árabe, el más importante de los cuales fue el *Boletín sonoro de Egipto*.
27. Surgieron las oficinas de regidores, que se encargaban de aportar los actores secundarios, los rostros nuevos y los extras para las películas.
28. El estado se interesó en la organización de concursos de cine en los que concedía premio a los cineastas ganadores, cuando anteriormente solo se los concedía a las gentes del teatro. Los primeros premios fueron: 50 libras para Aziza Amir por su película “Expía tu pecado”; 50 libras para Fatima Rushdi por su película “El matrimonio”; 50 libras para Bahija Hafez, por su película “Las víctimas”: 50 libras para Asia Dagher por su película “Cuando la mujer ama”.
29. Se extendió una ola de adaptaciones en el cine egipcio.

Capítulo segundo
Relaciones dialécticas entre
Cultura e identidad

* Definición de la cultura.

Teniendo en cuenta el marco de la antropología, de los cambios, variaciones y convulsiones del desarrollo de la historia, que se deben en origen al a estructura histórica heredada por la humanidad, con sus múltiples y diversas facetas y formas, con sus categorías, tendencias y objetivos, el investigador –cualquier investigador- no puede abordar, desde el ángulo de la terminología, un concepto único y definido de cultura, cosa próxima a lo imposible. Las definiciones serán tan diversas como diversos son los puntos de referencia de los que se parte. Por eso vemos tanta diversidad y tantas diferencias en la explicación del concepto de cultura en las obras, referencias y léxicos políticos y sociológicos, incluso en los sociopolíticos, sicológicos y antropológicos, o hasta en los de enfoques estéticos y teocráticos, entre otros.

Esta diversidad y disparidad en el concepto, en su explicación y tratamiento no constituye, desde mi punto de vista de investigador académico, un perjuicio o una contradicción dentro de las estructuras de la cultura, sino que, muy al contrario, lo contemplo, desde un ángulo meramente epistemológico, como algo que enriquece el objeto de la cultura y le otorga mayor altura científica. Las ciencias humanas de hoy en día están en la etapa de la posmodernidad, y presentan una imbricación y un mestizaje sin precedentes, lo que hace que la cultura en su totalidad desborde los conceptos estáticos con los que la mente humana la inauguró a lo largo de los tiempos, conformando, siempre desde el punto de vista epistemológico, un marco de diversos sentidos dado que es una “industria” que se basa en una programación estratégica ligada en primera instancia a los itinerarios de aprendizaje, a la vida sociológica y a las relaciones humanas. Por eso se pasa del choque de civilizaciones al diálogo de civilizaciones, es decir, del choque de culturas humanas al diálogo de culturas humanas. Eso, a mi modo de ver, supone, dialécticamente hablando, que la cultura asegura, desde un primer momento, la variedad y la diversidad, y no el monopolio, lo cual le imprime un aspecto dinámico en la historia. No es posible limitarse a un solo sentido o algo limitado terminológicamente hablando. Se trata de la cultura en su marco filosófico, esa cultura que desde la civilización griega hasta nuestros días aspira a lo siguiente:

1. Descubrir nuevos saberes.
2. Poner de relieve el placer intelectual.
3. Descubrir las realidades.
4. Materializar los cuadros y fenómenos sociológicos.
5. Ser un medio eficaz para la comunicación entre los hombres.
6. Ser un puente para la cercanía y el diálogo entre los hombres.
7. Describir la identidad humana.
8. Ser un estímulo para la producción científica, artística, literaria y de pensamiento.
9. Explorar la mentalidad humana en el contexto del desarrollo histórico.
10. Dirigir el pensamiento humano y elevarlo a niveles superiores y renovados.
11. Ser un medio científico para el entendimiento.
12. Ser un instrumento de control sobre las cosas.

De acuerdo con todo ello, y con otras funciones pragmáticas y estéticas de la cultura, consideramos que la cultura nos ofrece una oportunidad de interpretar filosóficamente las cosas, con arreglo a cualquiera de los posibles ángulos de interpretación, tanto si se trata de partir de resultados científicos, hipótesis históricas o testimonios realistas, como si se trata, sea parcial o totalmente, de construir una teoría general del conocimiento, o de delimitar el conocimiento científico.

Puesto que la cultura, en este sentido, tiene profundas raíces y resultados científicos y estéticos de muy diversa composición, el investigador entiende como necesario para su investigación acudir a la producción filosófica, literaria y de pensamiento de occidente en lo que respecta a las definiciones del contexto cultural. En este sentido se puede decir que estamos ante una invariabilidad particular, que se caracteriza por su dinamismo. Esa invariabilidad se explica dentro del decurso del progreso. Se trata de la capacidad que tienen los volúmenes, o las ecuaciones y las leyes de permanecer fijas e inalteradas a lo largo de determinadas evoluciones en las coordenadas espaciales y en el tiempo. Por ejemplo, las leyes del movimiento en la mecánica clásica son fijas en la relación de las transformaciones del espacio tiempo en Galeno, al igual que las leyes del movimiento, en la teoría de las transformaciones de Lorentz, y las leyes del movimiento en las teorías de las partículas primitivas en relación con las transformaciones reflejadas por la

peculiar naturaleza del espacio tiempo. A lo largo de la evolución de teorías antiguas hacia una nueva teoría, la condición de invariabilidad puede permanecer y ser generalizada, pero sin desaparecer, resultando la invariabilidad de la unidad material del mundo y la armonía básica de los objetos y características de la física⁶⁷.

Partiendo de esta base, el investigador trabaja, en este sentido, procurando estudiar el decurso dinámico el desarrollo de la cultura en el marco de sus principales y diversas dimensiones terminológicas, que son como sigue:

Primero. La cultura en tanto que civilización.

Desde una perspectiva filosófica sustentada en la lectura intelectual profunda basada en el decurso histórico, los científicos y académicos soviéticos, en sus investigaciones de laboratorio y enciclopédicas, consideran que la cultura es la civilización, con todos sus componentes, lo cual significa lo siguiente⁶⁸: todos los valores materiales y espirituales, los medios para crearlos, utilizarlos y transmitirlos que la sociedad forja a lo largo de la historia. De modo más preciso, suele hacerse una distinción entre la cultura material (es decir, las herramientas y la experiencia en el ámbito de la producción y otros ámbitos de la revolución material) y la cultura espiritual (es decir, los logros en el terreno de la ciencia, el arte, la literatura, la filosofía, la moral, la educación, etc.). La cultura es un fenómeno histórico cuyo desarrollo se determina mediante la sucesión de sistemas económicos y sociales. El marxismo leninismo, a diferencia de las teorías idealistas, que niegan los fundamentos materiales de la cultura y la consideran un product espiritual (de pureza), considera que la producción de la mercancía material es la base y origen de la cultura espiritual. Partiendo de ello, la civilización es el producto de la las actividades de las masas. La cultura espiritual, pese a que queda determinada fundamentalmente por las circunstancias materiales, no sigue de forma automática los cambios que alimentan la cultura material, que se caracteriza por una relativa independencia y una constante evolución, y que está sujeta a la influencia de las civilizaciones de otros pueblos. La cultura adopta, en cualquier sociedad de clases, una impronta de clase,

⁶⁷ Comisión de científicos y académicos soviéticos, supervisada por M. Rosental y B. Youdin. *Enciclopedia filosófica*. Trad. Samir Karam, t. 7, Dar Attabia, Beirut, marzo de 1997, pág. 153.

⁶⁸ *Op. cit.*, pág. 153-154.

tanto en su contenido ideológico como en sus fines más profundos. Toda cultura nacional se divide, bajo la égida del capitalismo, en dos culturas: la cultura dominante, que es la cultura burguesa, y los elementos diversos que contribuyen al desarrollo de la cultura democrática y socialista de las masas, oprimidas. Esto implica la necesidad de distinguir dos conceptos: la cultura de la sociedad y la cultura burguesa (la de la clase dominante)-La cultura socialista, que abarca, de facto, los logros progresistas del pasado, se diferencia radicalmente de la cultura burguesa moderna tanto desde el ángulo ideológico como por su función social. No se puede crear una cultura socialista sin una revolución socialista.

2.0 La revolución cultural

Es un elemento primordial en la revolución socialista. Las características distintivas de la cultura socialista son su vinculación con el pueblo, la ideología comunista, la visión general y científica del mundo, la tendencia humanista y socialista, la tendencia social, el nacionalismo socialista, y el sentimiento internacional. El papel dirigente en la creación y desarrollo de la cultura socialista corresponde al partido comunista, que influye en toda la función cultural y educativa del estado socialista. El socialismo comprende el desarrollo global de las culturas, que son nacionales en la forma y socialistas en el contenido, el intenso intercambio creciente de valores materiales y espirituales entre las naciones, el enriquecimiento creciente de los tesoros culturales de cada nación con los valores de carácter internacional, el desarrollo de las características culturales comunistas comunes y el apoyo a la formación de la cultura común de la sociedad comunista en el futuro. El programa del partido comunista soviético señalaba que la cultura comunista, al acoger y desarrollar los mejores elementos creados por la cultura mundial, iba a constituir una fase superior y nueva en la producción cultural de la humanidad, e iba a materializar la renovación y enriquecimiento de la vida espiritual de la sociedad, los ideales y valores supremos y las tendencias humanistas del mundo moderno. La cultura de esa sociedad sin clases iba a ser la cultura de todo el pueblo, de toda la humanidad.

Segundo. La cultura como reflejo de la conducta y de las ideas..

En este sentido, se produce una conciliación entre la conducta y las ideas como elemento determinante de la producción de la cultura y de su definición. El investigador enciclopédico Kamil El Haj señala⁶⁹ que la palabra cultura en inglés (culture) proviene de la palabra latina cultura, que significa “instrucción”. En cuanto a la palabra árabe, proviene de la raíz {t-q-f}, que tiene el sentido de “ser listo, ser hábil”. Hay un consenso entre los antropólogos en la primera definición de cultura. E.B. Taylor, en su libro *La cultura primitiva* (1871), define la cultura diciendo: “La cultura es ese todo compuesto que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, la ley, las costumbres y otras capacidades que adquiere el hombre en tanto que miembro de la sociedad”. Esta definición siguió vigente durante algunas décadas, hasta que surgió la discrepancia, hace un cuarto de siglo, con la nueva definición de los dos científicos americanos H.Hoijer y R.Beals, quienes definen la cultura como “un constructo abstracto formado por la conducta humana observable materialmente, sin que la cultura sea en realidad una conducta”. Hasta el día de hoy, se mantienen dos tendencias en la definición de la cultura: una tendencia realista, que considera que la cultura es un “todo” (whole) compuesto por formas de conducta específica adquiridas en el seno de la sociedad en una comunidad humana determinada, y una tendencia abstracta que ve en la cultura un conjunto de ideas que el científico deduce de su observación de la realidad palpable, lo que incluye formas de conducta específicas adquiridas en el seno de la sociedad o en una comunidad determinada.

Algunos utilizan el término de cultura en el sentido de civilización, pues entienden que la civilización es la cultura en su fase avanzada. Algunas veces se aplica a la cultura material la etiqueta de “ciudadanía”, tal como hizo Mackiaver, al vincular los valores y la cultura por un lado, y por otro lado el sistema técnico y la ciudad. En su definición, que se hizo célebre, decía: “La ciudadanía constituye el medio a través del cual se llega al fin, y el fin es la cultura”.

⁶⁹ Kamil El Haj, *Enciclopedia abreviada del pensamiento filosófico y social*, t. 1, Librería del Líbano, Beirut, 2000, pág. 168.

Tercero. La cultura en tanto que constructo sociológico..

El investigador enciclopédico y académico Khalil Ahmad Khalil propone su idea de cultura como un constructo sociológico relacionado con las normas y conceptos humanos, delimitando su definición de la siguiente manera⁷⁰:

Los científicos de la sociedad y de la humanidad han creado más de 160 definiciones de este concepto, y los han clasificado en siete categorías: descriptiva, histórica, normativa, psicológica, estructural, generativa e imperfecta.

1. El concepto de cultura en la historia de las ciencias humanas ha conocido diversas evoluciones que no pueden ser enumeradas conforme a una simple correlación cronológica.

Se ha vinculado la cultura con el desarrollo general de la humanidad, y en ese sentido se ha hecho corresponder con una de las fases del progreso general. Posteriormente se ha revestido a la cultura de los ropajes de la ciudadanía (Kultur, Civilisation) y entonces ha aparecido como un estado social avanzado, o como un acervo social heredado y transmitido por las sucesivas generaciones, incluyendo la ciencias, las creencias, la moral, la ley, las costumbres, y las diferentes tradiciones y competencias adquiridas por el individuo en tanto que elemento perteneciente a la sociedad.

2. En la era moderna se sigue buscando una concepción operativa de las diversas culturas, según diversos son los pueblos y diferentes las órbitas culturales, enfatizándose la especificidad de cada cultura, con sus características propias y su historia particular: antropología cultural y social.

3. Se han introducido los conceptos de cultura popular y cultura de masas con el fin de señalar los modelos de conducta sociales, de conocimiento, modos de vida y pensamiento, para aproximarse a la cultura de masas y acercarla a la sociedad consumista y las herramientas de comunicación.

⁷⁰ Khalil Ahmad Khalil, *Diccionario de claves de las ciencias humanas*; t. 1, Dar Attalia, Beirut, 1989, pág. 145-146.

4. La cultura indica la presencia de un pensamiento y de una personalidad: un gusto, un sentimiento, una inteligencia, etc. Frente a los conocimientos habituales, y la acumulación del “saber” teórico e impersonal (la cultura, según la definición de Edward. Herriot, es todo lo que queda una vez olvidado todo, y lo que falta tras aprenderlo todo).

a) La cultura es cultivo, enderezamiento y fructificación, todo lo que permite a la mente fructificar. En ese sentido, la cultura tiene una estrecha vinculación con el legado humano que recupera las maravillas del pasado y considera necesario estudiarlas para poder conformar “el hombre noble”, “recto” (véase el Corán: “hemos creado al hombre dándole la más hermosa constitución”)

b) La cultura significa el tesoro colectivo de cuya fuente bebe el individuo: las obras literarias, las maravillas del arte, el pensamiento político, filosófico, religioso, etc., todo lo cual expresa la esencia de una cultura. Así pues, la cultura es el espíritu o la mente de la civilización. Es la contribución intelectual, artística y espiritual que ofrece una civilización, mientras que la civilización es algo más amplio, pues es el desarrollo de las prácticas y logros materiales.

c) En la sociología americana, la realidad cultural y la social se identifican, y la cultura se imbrica con la naturaleza. La conducta que sigue el hombre en la sociedad civilizada es creación del hombre social. Esa conducta se adquiere por imitación o por educación. En cuanto a la realidad natural, es algo “general” (las leyes de la vida del género o de la clase), a diferencia de la realidad cultural, que se considera una realidad social “particular”.

Basándose en la concepción sociológica de la definición de la cultura a través de su desarrollo histórico, Khalil Ahmad Khalil considera que el culturalismo (culturalism) y sus distintos derivados significan, en su contexto general⁷¹, una tendencia cultural que consiste en una corriente de humanismo anglosajón, que aplica los conceptos del análisis psicológico al estudio de la conducta o de las características culturales, y por lo

⁷¹ *Op. cit.*, pág. 146.

tanto persigue armonizar el análisis psicológico y la etnografía, buscando extraer los modelos culturales propios de una determinada sociedad.

1. Freud, en su libro *Tótem y tabú*, indica que las características distintivas de los sistemas prohibitivos (matrimonio externo, prohibición del incesto, adoración a los antepasados) puede entenderse sin acudir al complejo de Edipo o al mito de matar al padre como orígenes de toda sociedad y cultura.

2. En este mismo sentido, pero sin aferrarnos a las propuestas de Freud, tanto Malinowski, en sus primeros trabajos, como Ruth Benedict, Gardiner y Margareta especialmente, señalaron la influencia de las conformaciones inconscientes de la psique en la organización de los fenómenos culturales.

Cuarto. La cultura en el marco de la interpretación antropológica.

El antropólogo británico Adam Cooper⁷² es uno de los investigadores en el campo de la antropología más activos e influyentes en la definición y la explicación de la cultura tomando como base los datos antropológicos. En su importantísimo estudio *La cultura*. Una interpretación antropológica, aborda la cuestión, asegurando que la cultura se basa fundamentalmente en el desarrollo, por parte del primer hombre, de las capacidades simbólicas, la creatividad y la imaginación, al señalar lo siguiente: “¡Qué incendiarias fueron las palabras de Robert Louis cuando anunció tan pronto, en el año 1917, que la cultura, de forma exclusiva, es, en realidad, asunto de la psicología, y la vida es asunto de la biología, y la electricidad es una rama de la física!” Asimismo, todo un sector de los académicos alemanes describió el ámbito de la cultura como ámbito de ciencias sociales, y no etnológico. Los seguidores de Matthew Arnold se preguntaban si había alguna cultura que merecía ser llamada así, a excepción de las grandes civilizaciones. Algunos

⁷² Adam Cooper, antropólogo británico nacido en Sudáfrica en 1941, especializado en antropología social, licenciado por la universidad de Witwatersrand en Johannesburgo, doctor por la universidad de Cambridge, con un estudio de campo sobre el desierto de Kalahari, que se conoce ahora como Botswana. Fue profesor de antropología en la Universidad de Makerere en Kampala, y en las universidades de Londres, Leiden y Netherlands. Publicó tres libros sobre diversas cuestiones de antropología, además de muchas investigaciones y estudios de campo. Actualmente trabaja como conferenciante en el campo de la antropología social en la universidad británica de Brunel.

entendidos en antropología argumentaban que el objeto de su especialidad científica era el desarrollo del hombre. Louis habló por boca de la escuela americana de antropología cultural, que se había fundado recientemente y empezó a desafiar las ideas vigentes por entonces, pero sus propuestas no fueron tomadas con más seriedad hasta la generación siguiente. Tras la segunda guerra mundial, las ciencias sociales vivieron un momento de esplendor y ejercieron una influencia sin precedentes en América. Las diversas ramas del conocimiento se fueron haciendo más especializadas, y la antropología cultural recibió una autorización especial para trabajar en el ámbito de la cultura.

Los resultados fueron enormemente satisfactorios, al menos en un principio, sobre todo por lo que atañe a los antropólogos. Stuart Chase observó, en el año 1948, que el concepto de la cultura, a ojos de los antropólogos y los sociólogos, se había pasado a describir como la piedra angular de las ciencias sociales. En el año 1952, Alfred Kroeber y Clude Kluckhohn, pioneros de la antropología de la época, expresaron su convicción de que el concepto de cultura, en el sentido científico y antropológico, es uno de los conceptos fundamentales del pensamiento americano moderno.

Estaban persuadidos de que la cultura, en el sentido científico y antropológico, es una idea científica enormemente prometedora, sin límites., puesto que, desde la perspectiva de la importancia exegética y la generalidad de su aplicación, puede compararse con lo que representa para la física el concepto de la gravedad, o con la evolución para la biología.

Ahora, sin embargo, las cosas parecen muy diferentes. Solo una escasa minoría de antropólogos sostiene que el concepto de cultura puede compararse, por su importancia exegética, con la gravedad, con la enfermedad o con la evolución. Se siguen considerando a sí mismos especialistas en el estudio de la cultura, pero tiene que reconocer que ya no gozan de la posición privilegiada entre las diversas y abundantes categorías de expertos en cultura. Además de ello, la experiencia que ellos pretendían ha cambiado radicalmente. En conjunto, han dado un giro en su rumbo intelectual de las ciencias sociales a las ciencias humanas, y se han volcado en la aplicación del análisis interpretativo, incluso deconstructivo, y no en el análisis social o psicológico. Pese a ello, los antropólogos americanos modernos adoptan, regularmente, teorías de la cultura

para trabajar en una serie diversa de estudios de carácter etnográfico. Creo que sus experiencias y sus trabajos resultan más interesantes y más satisfactorios por el valor, y tal vez la credibilidad, de las teorías culturales.

Cuando se observa a fondo el mejor trabajo reciente de los antropólogos, parece más acertado evitar el uso excesivo del término “referencias”, y hablar, con más precisión de “conocimientos”, o creencias, o arte, o tecnología, o tradiciones, incluso ideologías (peses a que este concepto polisémico suscita una problemática similar). Hay una serie de problemas fundamentales de conocimiento que no se pueden resolver dando vueltas en torno al concepto de cultura, o de la revisión de las definiciones. Las dificultades se acumulan cuando la cultura (una vez planteadas todas las objeciones en sentido contrario) evoluciona de algo que se puede describir, interpretar y tal vez explicar, a ser abordada como el origen de la interpretación en sí mismo. No podemos negar que algunas formas de interpretación cultural pueden ser útiles hasta cierto punto, en su lugar. Sin embargo, recurrir a la cultura solo puede aportar una interpretación parcial de lo que la gente cree y de las vías que surca con sus hechos, de los procedimientos y modos que hacen cambiar. No pueden dejarse a un lado las fuerzas políticas y económicas, las instituciones sociales, los procesos biológicos, ni ser captados en la sucesión del conocimiento y las creencias. Creo que esto representa el mayor obstáculo en el camino de la teoría cultural, y es, de seguro, lo que le proporciona los argumentos más actuales⁷³.

Partiendo del movimiento liberal europeo, tan distinto al americano, Adam Cooper explica su posición de principios, que rechaza el idealismo y el relativismo de la teoría cultural, para lo cual esgrime sus propias razones, cuando dice⁷⁴:

⁷³ Robert Henry Lowie es un antropólogo americano (1883-1957) especializado en el estudio de las tribus aborígenes del norte de América. Desempeñó un papel central en el desarrollo de la teoría antropológica moderna.

⁷⁴ Adam Cooper, *La cultura de la interpretación antropológica*, trad. Tragi Fathi, Serie *Mundo del conocimiento*, n.º 349, marzo 2008, Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, Kuwait, 2008, pág. 12-13.

“Pese a ello, es lógico argumentar que yo siempre estoy en contra de la mayoría de las vías surcadas por la teoría cultural. Antes de comenzar este proyecto, yo soy miembro, y cobro por ello, del grupo europeo de antropólogos. Siempre me causa aprensión cuando se considera la cultura desde un punto de partida genuino, y además se le da fuerza interpretativa. No hay duda de que una posición inicial de dura influye en gran medida en mis ideas políticas: soy liberal, en el sentido europeo de la palabra, no en el sentido americano; soy un hombre moderado, débil ante la filosofía de la humanidad. Y, a pesar de que soy, usualmente, muy lógico, no puedo pretender ser totalmente imparcial, dado que soy materialista y moderado, y estoy convencido, en cierto modo, de los derechos universales del hombre, y rechazo el idealismo y el relativismo de la teoría cultural moderna. Asimismo, simpatizo más bien poco con los movimientos sociales que se basan en el nacionalismo, o en la identidad racial, o en la religión, y más precisamente con la mayoría de los movimientos que invocan la cultura para incitar a la acción política”.

No exagera Adam Cooper cuando dice, basándose en las propuestas de la sociedad de soluciones semióticas de Londres, que la cultura, en términos generales, y en todos sus detalles vitales, controla todo lo que estimula el comportamiento del consumidor, y es más convincente que la lógica, y más popular y de masas que la sicología⁷⁵. Hay también un mercado secundario floreciente en el discurso cultural. A mediados de los noventa del siglo pasado, las librerías colocaban una sección de “estudios culturales” en lugar destacado, que había sido ocupado antes de esa época por la new age, y ante de eso por los libros de desarrollo de capacidades personales. El director de la biblioteca Olsson en Washington, Guy Brussat, lo explicaba así: “Cuando el hombre ve el título ‘sociología’ cree que se trata de textos académicos áridos, pero cuando lee ‘estudios culturales’ piensa: ‘ah, es cultura’. Hay una diferencia psicológica inapreciable”.

En nuestros días, todo se dirige hacia la cultura. Con respecto a los entendidos en antropología, la cultura representaba en su momento uno de los términos técnicos del arte. Y ahora los habitantes originales, los aborígenes, les discuten con cultura también.

⁷⁵ *Op. cit.*, pág. 13.

Marshall Sahlins escribió⁷⁶: “La voz inglesa culture, en sí misma, o cualquier término equivalente en otra lengua, corre hoy de boca en boca. Los habitantes originales del Tíbet, de Hawái, las tribus de Oowekyala y Kwakiutel, los cosacos y los mongoles, los aborígenes de Australia, los polinesios y cachemires, las tribus maoríes de Nueva Zelanda, todos ellos han descubierto que tienen una cultura. Los Cayapo, que no hablan más que una lengua y viven en los bosques tropicales de América del Norte, utilizan la voz portuguesa cultura para describir sus ritos y ceremonias tradicionales”. Maurice Godelier⁷⁷ describe la situación de un obrero emigrante cuando regresa a su pueblo (baruya), en Nueva Guinea, que reclama lo siguiente: “Tenemos que buscar la fuerza en nuestro legado, construirnos a nosotros mismos sobre la base de lo que los blancos llaman ‘cultura’. Otro joven de Nueva Guinea le decía así a un antropólogo: “Si no tuviéramos una kastom⁷⁸ propia nuestra, seríamos como los blancos”. Sahlins aporta todos estos ejemplos para ilustrar una hipótesis general, que consiste en que el desarrollo de la propia conciencia cultural en las víctimas de los regímenes coloniales del pasado es uno de los fenómenos más impactantes de la historia del mundo en el siglo XX⁷⁹.

En este sentido, el pensador árabe, el profesor Fuad Zakariya añade una visión científica a la definición de la cultura, apoyándose en los datos de la genética y la antropología, pese a su convencimiento de que ocuparse de la definición de la cultura puede parecer algo repetitivo, un asunto ya gastado, en el que los investigadores tienen difícil aportar una nueva visión. Dice así⁸⁰:

⁷⁶ Marshall David Sahlins es un antropólogo americano nacido en 1930, políticamente activo en los años 60 del siglo XX, contrario a la presencia americana en Vietnam.

⁷⁷ Maurice Godelier es un antropólogo francés nacido en 1934, decano de la facultad de estudios contemporáneos de ciencias sociales. Fue uno de los primeros en introducir el pensamiento marxista en la antropología. Dedicó tres décadas a estudiar al pueblo baruya en Nueva Guinea

⁷⁸ *Kastom* es una deformación de la palabra inglesa *custom*, con el significado de costumbres o legado.

⁷⁹ *Op. cit.*, pág. 18.

⁸⁰ Fuad Zakariya, *Principios fundamentales de la planificación cultural desde la perspectiva árabe*, Seminario de Objetivos y Principios, Plan Global de Cultura Árabe, tomo 3, parte 1, Organización Árabe para la educación, la cultura y las ciencias (ALESCO).

“El mero hecho de entrar en este asunto, es decir, en la definición del significado de la cultura, parece una reiteración aburrida de un asunto gastado del cual no se escapa ningún libro o investigación o artículo sobre la cultura, pues no se espera que ningún investigador aporte algo nuevo a la definición de este término, que ha hecho correr ríos de tinta, sin que se haya llegado a un consenso al respecto del sentido o sentidos de tal palabra. Esto es cierto. Sin embargo, yo no pretendo añadir nada nuevo al respecto. Simplemente entiendo que es necesario delimitar el sentido más importante que va a adquirir la palabra, para no mezclar conceptos, tal como ocurre con muchas investigaciones que comienzan pasando por alto la delimitación de estos conceptos.

Si se lee con atención lo que se ha escrito sobre este asunto, podemos ver que la cultura tiene dos significados fundamentales que destacan en el maremágnum de investigaciones y trabajos escritos sobre ella. Uno de ellos es el significado antropológico de la cultura, en el cual la cultura se generaliza, llegando a ser casi sinónimo de “humanismo”, en términos generales, en el sentido de que cualquier actividad intelectual o material realizada por el hombre implica un dominio sobre la naturaleza, sea viva o inerte, superando así el sometimiento a dicha naturaleza o la aceptación pasiva de la misma. Con este significado se abre la puerta de la cultura. Los instrumentos materiales de los que se sirve el hombre para cazar o para cultivar, los ritos y ceremonias que practica el hombre primitivo, son cultura en el sentido antropológico del término. Es evidente que este es un significado enormemente amplio, en el cual entra, tal como hemos señalado, todo lo que distingue la actividad del hombre del resto de los seres de la naturaleza. Hay una cultura del hombre primitivo, igual que hay una cultura del hombre de la era electrónica. A la vista de la enorme laxitud de este significado del término, según el cual todo hombre, sea cual sea su modo de vida, tiene una cultura, es decir, un método de interactuar con el mundo y de controlar la naturaleza, y a la vista de que esta definición incluye cualquier clase de actividad material, se desprende que la cultura está presente en todos los actos, y no tiene importancia hablar de cultura elevada o cultura modesta, sino que, según este uso antropológico del término no hay preferencias de una sobre otra, sino que lo importante es que el hombre es capaz de interactuar con la naturaleza con cierto grado, sea poco o mucho, de éxito y efectividad”.

Quinto. La cultura en el marco del significado elitista.

El profesor Fuad Zakaria añade otra perspectiva científica a la definición de la cultura, cuando la considera dentro del marco del significado elitista, lo cual le da el carácter selectivo, para situarse al otro extremo de la visión propia de la antropología. Se trata de una visión consistente en la especificidad, opuesta a la generalidad, especificidad mediante la cual se adquiere el significado elevado de la creatividad humana. Dice así:

“Este significado, que se sitúa al otro extremo de la escala, justo frente al significado anterior, es selectivo por naturaleza. La cultura se entiende en tanto que producto elevado, que solo puede ser creado por una élite escogida de hombres. No es algo fácil de obtener, ni una parte del ser humano en tanto que ser humano, como dicen los antropólogos, sino que implica un gran esfuerzo que solo unos pocos pueden hacer, los que han podido llegar a la cima de la creatividad y la originalidad. El concepto fundamental es la contraposición entre lo elevado y lo modesto. El ascenso gradual por la escala de valores es un criterio fundamental para juzgar el producto cultural humano. En una sola palabra, estamos ante esa cultura que nos aportan los literatos, los artistas y los pensadores, esa cultura que solo puede darse con un trabajo de alto nivel que resista la prueba de la crítica y el paso del tiempo.

Así pues, nos encontramos antes dos sentidos diferentes, uno de los cuales define la cultura como toda actividad humana, en tanto que diferente de la naturaleza mecánica, en tanto que el otro sentido restringe la cultura a las creaciones más notables de un sector minoritario y destacado del género humano. Si el primer sentido se amplía para acoger todo lo que el hombre lleva a cabo para facilitarse la vida, el segundo sentido se limita a lo más selecto que la humanidad produce y, en la mayor parte de los casos, sin utilidad práctica directa, sino únicamente hecho por placer, algo que solo puede disfrutar y paladear una reducida élite.

Es, sin embargo, muy importante, quizá el quid de la cuestión de la definición del concepto de la cultura, observar que el interés mundial por la cultura, que comenzaron a mostrar las instituciones internacionales desde la segunda guerra mundial, y que aumentó particularmente en los años sesenta y setenta del siglo pasado, ha hecho surgir

otro sentido de la cultura, que ocupa un espacio intermedio entre los dos sentidos opuestos. Se trata de la cultura concebida como la calidad de vida⁸¹.

Sexto. La cultura concebida como calidad de vida.

El profesor Fuad Zakaria añade otra perspectiva científica a la definición de la cultura, cuando la considera dentro del marco del significado elitista, lo cual le da el carácter selectivo, para situarse al otro extremo de la visión propia de la antropología. Se trata de una visión consistente en la especificidad, opuesta a la generalidad, especificidad mediante la cual se adquiere el significado elevado de la creatividad humana. Dice así:

“Este significado, que se sitúa al otro extremo de la escala, justo frente al significado anterior, es selectivo por naturaleza. La cultura se entiende en tanto que producto elevado, que solo puede ser creado por una élite escogida de hombres. No es algo fácil de obtener, ni una parte del ser humano en tanto que ser humano, como dicen los antropólogos, sino que implica un gran esfuerzo que solo unos pocos pueden hacer, los que han podido llegar a la cima de la creatividad y la originalidad. El concepto fundamental es la contraposición entre lo elevado y lo modesto. El ascenso gradual por la escala de valores es un criterio fundamental para juzgar el producto cultural humano. En una sola palabra, estamos ante esa cultura que nos aportan los literatos, los artistas y los pensadores, esa cultura que solo puede darse con un trabajo de alto nivel que resista la prueba de la crítica y el paso del tiempo.

Así pues, nos encontramos antes dos sentidos diferentes, uno de los cuales define la cultura como toda actividad humana, en tanto que diferente de la naturaleza mecánica, en tanto que el otro sentido restringe la cultura a las creaciones más notables de un sector minoritario y destacado del género humano. Si el primer sentido se amplía para acoger todo lo que el hombre lleva a cabo para facilitarse la vida, el segundo sentido se limita a lo más selecto que la humanidad produce y, en la mayor parte de los casos, sin utilidad práctica directa, sino únicamente hecho por placer, algo que solo puede disfrutar y paladear una reducida élite.

⁸¹ *Op. cit.*, pág. 18.

Es, sin embargo, muy importante, quizá el quid de la cuestión de la definición del concepto de la cultura, observar que el interés mundial por la cultura, que comenzaron a mostrar las instituciones internacionales desde la segunda guerra mundial, y que aumentó particularmente en los años sesenta y setenta del siglo pasado, ha hecho surgir otro sentido de la cultura, que ocupa un espacio intermedio entre los dos sentidos opuestos. Se trata de la cultura concebida como la calidad de vida.

Sexto. La cultura concebida como calidad de vida.

El significado más difundido de la cultura en el sentido antropológico difiere, por lo tanto, del significado elitista, y de su contexto e interpretación en el marco de la civilización humana, o como reflejo de la conducta o las ideologías, o la visión de la cultura como una estructura sociológica con sus diversos ángulos y dimensiones, que varían de una sociedad a otra. Fuad Zakariya interpreta la cultura en tanto que calidad de vida, uniéndola con los fenómenos axiológicos en la vida del hombre, llegando así a una visión propia frente al cosmos, la vida y la sociedad. Dice en este sentido:

"Este significado, que ha pasado a ir ocupando un lugar cada vez más importante en los últimos años, vincula la cultura con el valor que el hombre añade a su propia vida, con el sentido y significado que le da. La cultura se convierte en la visión que cada ser humano tiene del mundo, del estilo que sigue para darle a la vida un significado, para realizar sus deseos y aspiraciones. Este significado de la cultura se puede aplicar a la sociedad e igualmente al individuo. Toda sociedad le da un sentido propio a su vida. Cada sociedad tiene un concepto concreto de la calidad de los valores con los que vive, y mediante los cuales se eleva por encima del nivel de las reacciones mecánicas y directas ante el medio ambiente circundante".

Este significado se formula en inglés con la expresión *quality of life*, concepto que se ha difundido ampliamente en la documentación y trabajos de la Unesco, así como en todos los congresos, seminarios y publicaciones que patrocina, al ser la formulación más adecuada de la cultura en nuestra época moderna. Incluir en la expresión la referencia a la calidad de la vida supone añadir algo más al sentido al que se refieren expresiones como "nivel de vida", o "valor", o "gusto particular o propio".

Si comparamos este significado con los dos anteriores⁸², lo hallaremos, sin duda, más restringido que el primer significado, el antropológico. Ello se debe a que no estamos hablando aquí meramente de la interacción exitosa con el medio ambiente, o de los esfuerzos del hombre por continuar con vida en un medio que no le es dócil, sino que estamos hablando de una vida que tiene un significado, un nivel, un sabor propio. La cultura no es aquí una fortuna repartida por toda la humanidad, en la que todos son iguales, sino que se trata del concepto de diferencias entre un individuo y otro, entre una sociedad y otra. Se trata, como hemos señalado ya, de un concepto esencial. Solo que este significado es más amplio, evidentemente, que el segundo significado, el elitista, puesto que la cultura, tal como se entiende aquí, abarca un ámbito más amplio que el del producto de alta calidad al que denominamos cultura de la élite. La cultura está al alcance de sectores más amplios de la población que esa élite escogida, además de que las condiciones de producción no son tan severas y estrictas como las que han de darse en los niveles superiores de creación e innovación.

Este tercer significado de la cultura ocupa, por lo tanto, una posición intermedia⁸³, tanto por el nivel que alcanza en él la cultura como por el número de personas al que se aplica. Es decir, que se sitúa entre los dos otros significados⁸⁴. Y eso es precisamente lo que ha hecho que este significado de la cultura haya ganado aceptación y difusión de forma gradual en las últimas décadas. Su sentido amplio le ha hecho difundirse en una época en la que el derecho del individuo normal a disfrutar del producto cultural se considera uno de los derechos fundamentales del hombre. Cuantas más victorias obtienen los ideales supremos de la democracia en el mundo contemporáneo, más se reafirma este significado, a cuenta de los otros dos.

Es indisputable que cualquier planificación cultural que se ponga en marcha en el mundo árabe deberá tener en cuenta la evolución del concepto de cultura, que desborda el ámbito de la producción cultural de alto nivel con la que disfruta un sector muy

⁸² Es decir, la cultura en el marco de la interpretación antropológica y la cultura en el marco del sentido elitista.

⁸³ Se refiere aquí a la cultura en su consideración de calidad de vida.

⁸⁴ El antropológico y el elitista.

limitado y afortunado de la humanidad, y que es creado por una élite aún más minoritaria. Cada hombre debe tener, sea cual sea su nivel de renta o de formación, alguna forma de acceso a la cultura que pueda darle un sentido a su vida y le pueda elevar por encima del nivel de la mera satisfacción de sus necesidades más directas, por encima del mero hecho de continuar hacia adelante de forma mecánica. Este objetivo fundamental es el que debe tener muy en consideración cualquier planificación cultural que se precie.

Mas, ¿significa eso desatender la cultura de la élite con el argumento de que no va en consonancia con las aspiraciones y deseos de la democracia moderna? La verdad es que no me siento afín a esta idea, ni creo que la tendencia actual a nivel mundial de vincular la cultura con la calidad de vida, en su sentido amplio, signifique que la era de la cultura de la élite ha terminado. Los productos culturales que requieren el ejercicio de un gran talento creativo del hombre han estado siempre, están y seguirán estando en la primera fila del trayecto del ser humano hacia lo mejor. Es la vanguardia, la avanzadilla, la que dirige a todas las tropas que se sitúan tras ella. Es absurdo pretender que la aspiración a la democracia signifique que todo se sitúe al mismo nivel, o que se haga bajar de su alta posición a lo que resulta ser de gran calidad con el argumento de que solo unos pocos pueden aspirar a alcanzar tal posición. Al contrario, el verdadero objetivo, la esperanza a largo plazo de la planificación cultural de nuestra época es ampliar la base de quienes pueden degustar los productos de alto nivel, extendiendo la cultura de la élite al abanico más amplio posible de sectores de la sociedad. Esto, naturalmente, supone una gran dificultad de realización, incluso en las sociedades más avanzadas. Sin embargo, es el objetivo al que ha de pretender acercarse la planificación cultural.

En resumen, la planificación cultural, ante el creciente interés por el significado particular de la cultura (la calidad de vida del individuo y de la sociedad), no debe desatenderse de ninguna manera el significado elitista de la cultura. Ha de aspirarse, en la medida de lo posible, a crear un vehículo que nos permita cuidar de la cultura en su

más alta expresión y al mismo tiempo hacerla llegar al número más amplio de seres humanos⁸⁵.

Séptimo. La cultura en tanto que teoría como punto de partida..

Los estudios modernos y desarrollados del mundo de hoy ya no sitúan a la cultura, en su conjunto, desde un punto de vista terminológico, como una rama científica en sí misma. Esta visión ha pasado a convertirse en una de las preocupaciones del pasado. De acuerdo con las ideas del investigador Muhammad Hussein Abu l-Ala, resulta absolutamente necesario, desde el punto de vista intelectual, que haya una teoría cultural que pueda traducir y analizar todos los cambios, acontecimientos, fenómenos, tendencias, visiones y teorías forjadas durante el siglo XX, con todo el acervo de conocimiento y cultura que se considera en sí mismo un cambio con respecto al producto de siglos anteriores. En los momentos actuales la humanidad tiene una necesidad imperiosa de esas teorías que los filósofos y pensadores se han esforzado por producir y formular, una teoría que pueda considerarse un modelo y un método para abordar los muchos relativismos que dificultan la actividad del pensamiento moderno. Y quizá el mundo árabe lo necesite aún más, puesto que sufre todavía la impronta de los modelos de pensamiento tradicional⁸⁶.

En este sentido, los escritores André Edgar y Sayed Joueik se ocuparon de la Enciclopedia de la teoría de la cultura / Conceptos y términos básicos⁸⁷, donde situaron la cultura en el marco teórico y científico correcto. El objetivo era mantener el concepto de cultura, que se veía expuesto al riesgo de quedar aislado, en el proceso de renovación, de las ciencias especializadas en el estudio de la sociedad humana.

Posiblemente esta enciclopedia surgió como respuesta efectiva a la pregunta que los investigadores se hacían sobre la rama del conocimiento representado por la teoría

⁸⁵ *Op. cit.*, pág. 101-102.

⁸⁶ Dr. Mohamed Hussein Abu l-ala, *Enciclopedia de la teoría de la cultura*, Revista *Adab wa-naqd*, n.º 334, diciembre 2013, Partido de la Agrupación Nacional Progresista y Unificador, El Cairo, 2013, pág. 124.

⁸⁷ Esta enciclopedia fue traducida por la Dra. Hana Al Jawhari, y la presentó el Dr. Mohamed Al Jawhari. La traducción árabe fue publicada por el Centro Nacional de Traducción de Egipto.

cultural. Por añadidura, expresaba la idea de que la teoría cultural podría marcar la dinámica actual que caracteriza a una serie de ciencias diversas, como la sociología y la antropología, la filosofía, la música y la crítica literaria, con el fin de abordar las ideas estrechamente relacionadas con la cultura por medio de una visión general y una tendencia investigadora basada en la diversidad de las especialidades, tratando de superar las fronteras que dividen los tipos de discurso que se habían formado tradicionalmente, e ir más allá de la materia científica vinculada a cada una de ellas. El ámbito de los intereses de los teóricos de la cultura va, por lo tanto, en consonancia con el punto de vista que se interroga sobre la aceptabilidad de esas fronteras divisorias. Esto es lo que confiere a la teoría cultural el sello de pluralismo, que resulta suficiente para caracterizarla. De acuerdo con esa enciclopedia, la teoría cultural significa los múltiples intentos de reflejar y entender las dinámicas de la cultura. Desde un punto de vista histórico, incluye el debate sobre las relaciones entre la cultura y la naturaleza y entre la cultura y la sociedad, y se imbrica con el legado cultural, por un lado, y con la diferencia y la diversidad cultural, por otro lado. Por lo tanto, la teoría cultural, fue conocida por su vinculación con conceptos e imágenes que cubren básicamente los aspectos de esa relación con la idea de la cultura en sí misma. Así pues, los autores valoran de forma especial la distinción precisa entre lo que se denomina teoría cultural y los estudios culturales, puesto que la primera es una rama del conocimiento de alto nivel, distinción y perfección, en tanto que los segundos conforman un amplio ámbito de entre los ámbitos de la investigación académica que se enmarca en la frontera de algunas ciencias sociales y humanas, y que se ocupa fundamentalmente del estudio de la naturaleza de la cultura de masas y de la producción de la industria cultural. En este ámbito se incluyen una serie de ámbitos, como el estudio de la comunicación y la sociedad de consumo, los medios de comunicación de masas, el ocio, la posmodernidad, algunos aspectos de la teoría de la literatura y de las ciencias sociales relacionados con la identidad y la ideología. Con ello se pretende delimitar la posición de la teoría cultural de forma más profunda en su propio contexto histórico e intelectual. Esto podría ayudar a la aparición de una forma completa de abordar críticamente la cultura. La teoría cultural, al rechazar los límites académicos tradicionalmente impuestos entre las ciencias, adopta una suerte de radicalismo metodológico y político al mismo tiempo. Por ello, la posición crítica de los límites entre las ciencias no presagia en sí misma una

rupture metodológica radical entre la teoría cultural y las formas del pensamiento tradicional.

La Enciclopedia de la teoría cultural se enmarca dentro de los trabajos o los hitos intelectuales a los que se enfrentan e intentan producir muchos investigadores y científicos, no por los conceptos que contiene, que son más de 400, sino por la riqueza del crisol de ciencias que representa, con la esperanza de que esa teoría cultural el lugar que le corresponde, incardinado en las ciencias que produce, los términos que descubre y los conceptos que acuña.

Si la cuestión de los conceptos representa un vastísimo ámbito de problemática civilizacional existente, ¿por qué el mundo árabe no ha celebrado la publicación de esa enciclopedia pionera? ¿Por qué no se aprovechan sus ideas esenciales, sobre todo teniendo en cuenta el nuevo pensamiento que incluye, ligado al estudio de los puntos de diferencia entre las distintas ciencias, pero desde el ángulo de la investigación sobre los elementos comunes que son, en realidad, la base de la teoría cultural? Si la rigidez y el estancamiento intelectual, y el dominio de la visión tradicional y el pensamiento rutinario son una lacra para nuestra vida intelectual y cultural, ¿acaso no representa este trabajo enciclopédico un punto de partida vital hacia un nuevo rumbo que puede llevar a la mente árabe a surcar horizontes que jamás había frecuentado⁸⁸?

Octavo. La cultura en tanto que expresión humana.

Gilles Fedioul, profesor de ciencias sociales en la universidad Franch Comté, en Francia, y director de LASA, es decir, el departamento de ciencias sociales y antropológicas, en su visión de la cultura, parte de que se trata de una expresión vital de los contenidos e ideas propios del ser humano, lo cual la convierte en algo vivo y en desarrollo en todos los pueblos y naciones. Se trata de una descripción que surca un camino propio, desde un ángulo sociológico. Por eso dice así⁸⁹:

⁸⁸ *Op. cit.*, pág. 124-125.

⁸⁹ Gilles Fedioul, *Diccionario de términos de la ciencia social*, traducido por Ansam Mohamed Al Asad, vol. 1, Biblioteca Universitaria, de. Dar al Bihar, Beirut, 2011, pág. 66-69.

“Este término, tomado de la palabra latina cultura, a su vez derivada del verbo colere, se refiere al más alto nivel de la expresión del ser humano. El término ha competido durante largo tiempo con el término de civilización, que en su sentido clásico, en su referencia a la mejora de las posturas y a la suavización de las conductas, es el antónimo del término barbarie. El término de cultura implica diversos significados, y se aplica a los trabajos prácticos, así como a los logros técnicos, y a las capacidades intelectuales, así como al ejercicio físico, a la biología, las letras y las humanidades. En el año 1952, Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn hicieron un cómputo de más de 160 definiciones de este concepto, y únicamente en el ámbito británico.

En su libro *La cultura primitiva*, que se publicó en el año 1871, Edward Taylor, que se consideraba a sí mismo portavoz de los antropólogos, habla sobre la definición de la cultura en tanto que “toda creencia, incluyendo el conocimiento, la fe, el arte, los elementos morales, la ley, las tradiciones y todas las demás aptitudes, tendencias y costumbres adquiridas por el hombre en tanto que miembro de la sociedad”. Desde un punto de vista descriptivo, se tiene en cuenta diversos componentes, tanto materiales como intelectuales, morales e institucionales, que organizan o coordinan la vida social. En los años 20, con Edward Sapir, lingüista y antropólogo de origen alemán, y su discípulo Franz Boas, la atención ya no se dirige únicamente a los elementos objetivos, sino también a los demás componentes, como la lengua, la comunicación, las ideologías y las configuraciones. Partiendo de ello, tanto Ruth Benedict como Ralf Linton y Abraham Kardiner, conceden importancia a los análisis sobre lo que suponen los modelos, tipologías y personalidades básicas, que constituyen los moldes reales o las formas mentales a través de las que se desarrollan las características de la personalidad. Debe prestarse atención al desarrollo social, arrojando luz, según los actores, a la visión del funcionalismo (Bronislaw Malinowski), o el estructuralismo (Alfred Radcliffe-Brown). Hay otros conceptos propuestos posteriormente por Edon Litch y Max Gluckman que se centran en los peligros de la anarquía, la tensión y la fragmentación.

Los sociólogos, tal como observa Gay Roshe, se ocupan del estudio de las vías de pensamiento, percepción y conducta que pueden formalizarse en cierto modo. Se trata de las vías que han aprendido y que comparten una serie de personas, y que contribuyen

de forma objetiva y simbólica a transformar a esas personas en un grupo particular y distinguido. Sólo que esa naturalización no hace que todas las personas sean semejantes entre sí, puesto que la libertad de acción de la que gozan les hace capaces de construir para sí mismos sus propias convicciones, y asemejarse a modelos en cierto modo nuevos. En este sentido, hemos de estudiar, junto con Richard Hoogart, en su libro *Los usos de la alfabetización*, la situación de algunas personas que se han hecho a sí mismas y que enfrentan a aspiraciones que son parcialmente contradictorias. En esa situación sensible y constante, esas personas, gobernadas por el conocimiento, solo conocen una sonrisa triste y melancólica. Además, su tono al hablar y su aspecto exterior revelan su situación. No pueden apartar la mirada de su pasado, y las conversaciones en las que participan les hacen captar la distancia que les separa de las clases altas, y las dudas que les asaltan y para las que no hallan solución.

Por otra parte, los compañeros de los viejos tiempos se ocupan de incomodarlos, con lo cual les pasa desapercibido el disfrute de los más sencillos placeres. Asimismo, la existencia de varias culturas puede constituir un problema, en el sentido de que las normas vigentes no son por fuerza concordantes, tal como se observa en las conductas (recordemos el título del libro de Pierre Bourdieu, *La diferenciación*) a través de las palabras y de la vivienda, y los medios de esparcimiento. Del mismo modo, vemos que enfrentarse a mundos diferentes puede producir un enriquecimiento, o bien a tensiones que pueden ser graves o leves. Estas tensiones constituyen factores de falta de aclimatación, y pueden abrir el camino a conductas desviadas, tanto por medio de la evasión (consumo de estupefacientes) o la lucha (peleas entre jóvenes) o actos delictivos (como el ladrón profesional).

Esta última opción ha sido el motivo de muchas investigaciones. Gracias a la trayectoria vital y los diplomas, sabemos que los carteristas y los ladrones forman uniones en las que predomina la territorialidad. No se acepta a los aficionados, que son calificados con términos despectivos. La destreza manual y la fuerza física son características secundarias en comparación con la sangre fría y la astucia. La organización está regida por la improvisación. Cada grupo se desarrolla en una zona concreta, y tiene un espacio de influencia propio. Cuando un extraño intenta entrar en ella, se detienen las

conversaciones o se dirigen a asuntos marginales. El corporativismo de cada colectivo y el espíritu de cooperación juegan en un principio un papel importante en la pertenencia, adhesión y aclimatación. La integración exige la presencia de un patrocinador o de un garante. El recién afiliado no halla la acogida hasta después de reafirmarse a sí mismo. Jan Landiskaw nos recuerda que esta etapa de prueba puede prolongarse en el tiempo. En su libro *el crimen organizado en Chicago*, publicado en 1929, indica que hay miembros experimentados que supervisan a los nuevos afiliados, les dan consejo y los adiestran. Este adiestramiento permite al nuevo miembro ir destacando poco a poco, por medio de pruebas de capacidad, con las que se selecciona al más valiente de ellos. El adiestramiento no se inspira en los libros, sino que simplemente se realiza mediante la inmersión en el terreno de lo real. Se rechaza a todo aquel que no acepta el sistema del grupo como es debido: los que escapan tienen que ejercitar sus talentos en otro lugar. Sólo que superar esta fase con éxito implica la posibilidad de obtener una “profesión”.

Clifford Shaw, en su libro *Jack Roller*, publicado en 1930, dice que para que se produzca el reconocimiento de la incorporación a la colectivo, hay que compartir el concepto de la propia “profesión”, mediante un “código de honor” basado en la solidaridad y la cooperación. El intercambio de datos y el apoyo financiero o logístico constituyen parte de la “lista de requisitos”. La prioridad en la petición de ayuda se da a los policías corruptos, los funcionarios que se dejan sobornar, y los jueces que hacen la vista gorda. La fidelidad al grupo exige adoptar la ley del “silencio encubridor”: quien la infringe, pierde su suerte y se expone a la venganza. Edwin Sutherland (con el pseudónimo de Chic Conwell), en su libro *El ladrón profesional* (1937), concluye que esa “contracultura” es contradictoria con los principios y patrones dominantes, y puede desembocar en ciertas formas de delincuencia juvenil.

Tanto basándonos en la teoría de los “ámbitos” como si adoptamos una visión interactiva, o apoyamos los fundamentos básicos de la metodología racial, sigue habiendo asuntos que podemos mencionar. Entre ellos, podemos citar a modo de ejemplo el estudio de los modos de vida o los modelos de vida social, o los debates ligados al regionalismo, o el origen racial, o la influencia de los medios de comunicación, o los factores de la creación artística.

- La revolución cultural

El desarrollo del pensamiento humano, con la producción creativa y artística ligada a las artes y las letras, en primer lugar las artes sonoras y visuales, y la literatura en forma escrita, ha hecho vivir al mundo diversas revoluciones culturales que han reformulado la composición de muchas sociedades humanas, y han elevado el movimiento de conciencia y producción, así como las relaciones humanas, contribuyendo al desarrollo de la infraestructura y la superestructura de dichas sociedades. Esto es, en sí mismo, una de las características de la revolución. Antes de hablar de las dimensiones de la revolución cultural, de los significados, sentidos y símbolos que encierra, el investigador considera necesario detenerse a examinar el concepto de revolución, con el fin de enfocar correctamente el concepto de revolución y el de revolución cultural dentro del marco de las relaciones dialécticas entre la revolución y la cultura.

La revolución, en el sentido sociológico y filosófico es, para Kamil Al-Haj, lo siguiente⁹⁰: “Un cambio en la visa social, política, cultural y económica, un cambio que es radical, y que comprende todos los aspectos de la sociedad. Ese cambio sigue los cauces constitucionales, sino que se sustenta en la revolución del pueblo”.

La revolución, a diferencia del desarrollo, es rápida, en tanto que éste es lento. La revolución es un cambio sorpresivo, en tanto que el desarrollo es una evolución gradual.

Hay una diferencia entre la revolución y el golpe contra el sistema de gobierno. El objetivo de la revolución es cambiar el sistema político o social o económico. El objetivo de un golpe es simplemente redistribuir el poder político entre distintas instancias de autoridad. La palabra “revolución” ha pasado a aplicarse a cualquier movimiento que propende a un cambio radical de la sociedad, incluso sin violencia. Hablamos, pues, de la revolución industrial, de la revolución socialista y de la revolución cultural.

Las revoluciones políticas y sociales más importantes acaecidas en la historia son la revolución

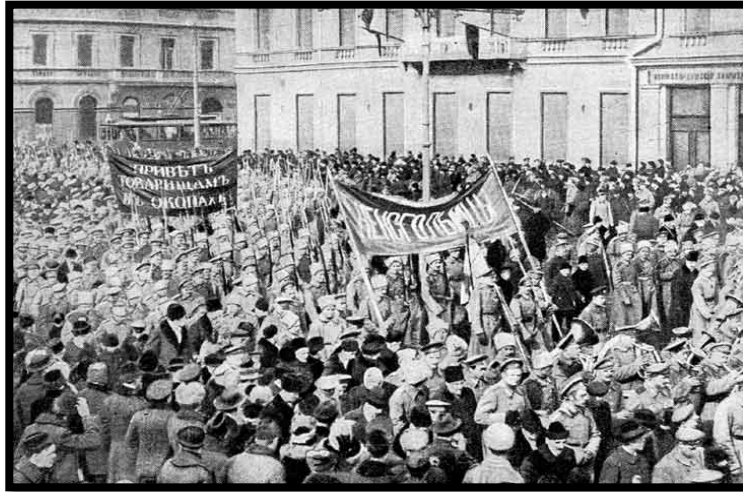
⁹⁰ Dr. Kamal El Haj, *op. cit.*, pág. 169.



La Revolución Americana del año 1776,



La revolución Francesa del año 1789,



La revolución Rusa del año 1917.

La revolución, en el marco de los estudios de ciencias humanas, se produce en el siguiente contexto, y con arreglo a la siguiente definición científica y técnica del concepto de revolución⁹¹:

Se trata de un vuelco político, económico y social que aspira a cambiar un régimen antiguo en una autoridad nueva, transformando las relaciones de producción y de jerarquía en una sociedad determinada.



Antes de la revolución inglesa de Cromwell (1645) y la revolución francesa (1789), la concepción de las revoluciones económicas y sociales cambiaba las relaciones de clase, pero sin que una nueva clase se hiciera con el poder político oprimiendo a otra clase. Se trataba simplemente de un cambio de envoltorio, una suerte de revolución que se prolongaba durante siglos, pero sin ser una expresión de vuelco político.

⁹¹ Dr. Khalil Ahmad Khalil, *op. cit.*, pág. 147.

Con la centralización del poder y el surgimiento de los estados/naciones, las revoluciones de la burguesía, el proletariado o los campesinos, fueran abortadas o tuvieran éxito, adquirieron un tinte político y una impronta sangrienta, entre los años 1789 y 1793 en Francia, en 1848 en Europa, en 1917 en Rusia, y entre 1946 y 1947 en China, y etcétera.

1. la revolución se caracteriza por su organización, la conciencia de los realistas marcados, superando la mera destrucción del sistema imperante. El coup d'état o golpe de estado, por su parte, también llamado “revolución de palacio”, se caracteriza por su efecto económico y social, puesto que el golpe o la revolución desde arriba llevan al cambio del equipo de gobierno por otro equipo, nada más.

2. Se habla de contrarrevolución cuando una fuerza social conservadora excluida del poder o amenazada con ser excluida recupera el poder o bien lo mantiene por la fuerza. En cuanto a la revolución científica y tecnológica, se describe en el ámbito de las ciencias humanas de la siguiente forma ⁹²: es el resultado de los cambios radicales experimentados por el decurso de los conocimientos científicos y técnicos en el desarrollo histórico de una sociedad humana en crecimiento.

La revolución industrial en los siglos XVIII y XIX se apoyó en la revolución científica de los siglos XVI y XVII en Europa, lo cual produjo la aparición de la producción mecánica en lugar de la producción manual y la mano de obra mecanizada.

Por lo que respecta a la revolución científica y técnica contemporánea, lo que hizo fue sustituir la producción mecánica tradicional por una producción automatizada, sirviéndose para ello de los descubrimientos de las ciencias de finales del siglo XIX y del siglo XX. Los últimos logros de la ciencia y la técnica supusieron un vuelco en las capacidades productivas de la sociedad, que dispone de enormes posibilidades para hacer crecer la producción.

⁹² *Op. cit.*, pág. 147.

Desde un punto de vista filosófico, los científicos soviéticos consideran que la revolución cultural está ligada a las concepciones políticas, al igual que está ligada, de forma inherente, a la ciencia, la enseñanza y la técnica. Por eso observamos que formulan este término con arreglo a la siguiente definición⁹³:

“Se trata de un elemento esencial de la revolución socialista, que incluye la necesidad de reconstruir todo el sistema de enseñanza en un plazo de tiempo relativamente breve, y hacer que los logros de la cultura estén disponibles para las masas, asegurando de ese modo la participación directa de las masas en la gestión de la vida económica, social y política, creando intelectuales y personas cultivadas socialistas, con una nueva cultura socialista. Estos son los objetivos fundamentales de la revolución cultural, sean cuales sean las características y la tipología de la estructura socialista en cada país en concreto. La revolución cultural en la Unión Soviética acabó con el culto y creencias espirituales y la ignorancia espiritual del pueblo ruso. Un pueblo en el cual la mayoría de los habitantes eran creyentes logró dar un salto cualitativo enorme hacia la esencia de la cultura. Actualmente, todos en la Unión Soviética saben leer y escribir, y tienen un alto nivel de formación, de saber, de técnica y de cultura. Durante el periodo de transición gradual del socialismo al comunismo se dará forma al desarrollo cultural, tal como exige el programa del partido comunista soviético, en lo que se conoce como la fase final de la revolución cultural. En esa etapa se dará prioridad a la educación comunista del pueblo con un elevado espíritu integral y moral, consolidando así el comunismo, y la posición del comunismo frente al trabajo y a la propiedad pública, extirpando completamente los restos del capitalismo, concienciando al pueblo, logrando un desarrollo pleno y coordinado del individuo, creando una cultura espiritual verdaderamente fértil. De la solución de estos problemas depende en gran medida la fuerza productiva y la técnica y organización de la producción, así como el aumento de la actividad general de las masas, el avance de los principios democráticos de la auto administración pública, y la reorganización de la vida diaria sobre los postulados del comunismo”.

⁹³ Comisión de científicos y académicos soviéticos, supervisada por M. Rosental y B. Youdin. *Op. cit.*, pág. 158.

La visión política de la descripción de la revolución cultural se apoya en datos históricos que permiten comprender los cambios culturales en la estructura de la sociedad, y la reformulación de las relaciones sociales y humanas, ligadas en su mayor parte a la ideología y las fuerzas productivas en relación con la historia. Por ello la revolución cultural desde una perspectiva política cristaliza de la siguiente manera⁹⁴:

1.El movimiento político de carácter revolucionario que eclosionó en China en el año 1966, dirigido por las juventudes del partido chino, conocidas como “la guardia roja”, compuestas de estudiantes de colegios y universidades y algunos profesores y maestros. Este movimiento basó su identidad cultural en el hecho de que surgió en la universidad de Pekín, para luego propagarse a otros sectores, y en el hecho de que se trataba de una revolución de concienciación y de orientación, puesto que el objetivo global era depurar la revolución china a la luz de las enseñanzas de su primer líder, Mao Tse Tung, ajustando las cuentas a los elementos reaccionarios y burgueses, liberándose de los elementos que habían trabajado para transformar los objetivos de la revolución y alejarlos de sus fines primigenios.



⁹⁴ Ahmad Atiya Allah, *Diccionario político*, vol. 4, Dar Annahda Alarabiya, El Cairo, 1980, pág. 443, 444 y 445.

2. La guardia roja se considera la protectora de la esencia de la revolución. Por eso sus miembros no escatimaron esfuerzos para difundir la doctrina de la revolución a lo largo y ancho del país, utilizando la presión y hasta en ocasiones la violencia con el fin de lograr sus objetivos, una vez que se cerraron los institutos y las universidades para revisar los métodos, con la idea de que fueran concordes a la doctrina de la revolución, cuyo líder, filósofo, maestro y orientador era Mao Tse Tung. Todo aquel que se opusiera a él se consideraba ajeno a la revolución. Por eso terminaron por llamarlo “El sol que nunca se oculta a la vista”.

3. La revolución cultural china comenzó en el mes de mayo de 1966 en la Universidad de Pekín, por el ataque que lanzaron algunos estudiantes contra el rector de la Universidad y sus adláteres, acusándolos de ser burgueses y reaccionarios. La radio y la prensa del partido no tardaron en apoyar a esos estudiantes. La cosa terminó con el cese del rector de la Universidad. La ola se extendió (después de duplicarse el número de estudiantes adheridos al movimiento) hasta la provincia de Pekín, llegando a lograr el cese del gobernador de la capital y sus ayudantes. Las universidades y las escuelas cerraron sus



puertas durante un año para poder implantar nuevos sistemas de aprendizaje y exámenes, una vez depurados de la escoria burguesa y reaccionaria. Con ello, la guardia roja se dedicó a facilitar que pudieran estudiarse las doctrinas y dichos de Mao Tse Tung, reunidas en lo que se conoció como “el libro rojo”. Millones de jóvenes partieron hacia la capital para manifestarse y tocar los tambores, para alzar las consignas en las que se acusaba a muchos líderes y miembros del propio partido comunista. Llegaron a

atacar la sede del partido y las casas de los ciudadanos a quienes habían acusado de tendencias burguesas, requisando los objetos de valor que había en ellas por considerarlos el legado del pasado y de las tradiciones reaccionarias. Desparecieron los lujosos vestidos de hombres y mujeres, los objetos decorativos y artículos de belleza, que fueron reemplazados por el uniforme prácticamente único, compuesto de una chaqueta y un pantalón de tela azul. Los mismos miembros de la guardia roja vestían una camisa con chaleco y un pantalón azules bastante toscos, para hombres y mujeres por igual. Desaparecieron los vestidos de mujer, al igual que los cabellos largos.

4. Los objetivos de la revolución cultural pueden resumirse como sigue:

1. Depurar los elementos burgueses y reaccionarios desviados.
2. Crear nuevas estructuras revolucionarias para afrontar los retos que suponía el liderazgo desviado.
3. Considerar la doctrina de Mao Tse Tung como la constitución de la revolución, y sobre esta base crear el sistema de enseñanza que conduciría a la industrialización y a elevar el nivel de la agricultura.
4. Trabajar para difundir la doctrina de Mao Tse Tung entre las masas.
5. Fomentar la libertad de crítica y dirigir acusaciones directas por escrito a cualquier persona en cualquier cargo, evitando que el movimiento de masas proceda de forma injusta o arbitraria con ella.
6. Intercambiar visitas periódicas entre los habitantes del campo y las ciudades.
7. Dividir los mandos de la revolución en categorías, de acuerdo con el grado de fe en la revolución.
8. Depurar a los opositores a Mao Tse Tung que rechazaran su litigio con la Unión Soviética. Asimismo, depurar a los líderes emergentes que se enfrenten a l liderazgo que ha dirigido la revolución hasta el momento.

De este modo, las revoluciones culturales e intelectuales desencadenadas en las sociedades humanas a lo largo de los siglos pasados, y en especial los saltos cualitativos logrados en los siglos XIX y XX y comienzos del nuevo milenio, han contribuido a la plasmación de nuevos conceptos terminológicos de la cultura, con el fin de reflejar la naturaleza, filosofía, pensamiento y tendencias de cada elemento, así como descubrir la naturaleza y niveles de los logros creativos. La cultura evoluciona de una época a otra,

de una sociedad a otra, pues no sigue unas pautas únicas, ni unos moldes únicos, dado que goza de la suficiente flexibilidad como para asimilar las novedades y expresarlas.

2.1 La esencia de la identidad desde la perspectiva terminological.

La cuestión de la identidad, pese a la simplicidad de su significado, la obviedad de su esencia y de sus fines, surge como una cuestión compleja, como uno de los interrogantes importantes en el contexto de la práctica cultural. Según la apreciación del investigador, esta complejidad viene del eje del conflicto con lo que se denomina la “ilusión de la identidad” en nuestra época moderna, con la que el liberalismo centralista americano trató de comerciar, en diversos ámbitos culturales, en los países del tercer mundo, en un momento en el que las sociedades pequeñas intentaban aparecer como cohesionadas en su tejido sociológico, con el fin de conservar su identidad, para evitar diluirse en la identidad del otro, o desmembrarse, y por tanto perderse. En esta parte de la investigación, el investigador presenta una serie de definiciones centrales y enciclopédicas relativas a la identidad, desde diferentes ángulos del conocimiento, tal como sigue:

1. La identidad en tanto que principio filosófico⁹⁵..

Se trata de una cualidad que se da en un ser, un elemento o una cosa y que la define. Cuando esa cosa es similar a otra en todo, se dice que tienen la misma identidad, como pasa por ejemplo con los gemelos, o bien cuando los nombres revelan el mismo significado

⁹⁵ Dr. Kamil El Haj, *op. cit.*, pág. 642.



(Irán es el país de Persia). Los objetos pueden ser concordantes desde el punto de vista de la identidad, si todas sus características y relaciones son similares. El objeto A y el objeto B tienen la misma identidad si y solo si todas las características que distinguen a A distinguen también a B, y viceversa (ley de Leibnitz).

La identidad como principio filosófico expresa la necesidad de una lógica, y confirma que un ser es en esencia siempre el mismo, y que no se confunde con lo diferente, pues es él mismo en su esencia. Como dice el principio de la identidad, la persona es ella misma pese a los cambios que experimente. La identidad, en la ciencia de la psicología, es ese proceso por el cual se conforma el ser humano, y adquiere conciencia del “yo” y de la “esencia”. Se trata del sentimiento personal de sentir el “yo” en todas las circunstancias y momentos. Al mismo tiempo se trata de lo que distingue a ese “yo” de los otros “yos”.

2. La identidad como categoría concreta y no abstracta.

La búsqueda de la punto de vista de los científicos soviéticos, al que se ha aludido supra, coincide en este punto con la propuesta de Kamil Al-Haj en la definición de la identidad partiendo de que se trata de algo concreto y no abstracto. Sus propuestas son como sigue⁹⁶.

⁹⁶ Comisión de científicos y académicos soviéticos, supervisada por M. Rosental y B. Youdin. *Op. cit.*, pág. 564-565.

Es una fórmula que expresa la equivalencia y semejanza de un determinado objeto o fenómeno con su esencia, o la equivalencia de diversos objetos. Los dos objetos A y B son concordantes desde el ángulo de la identidad si y solo si todas las características (y relaciones) que distinguen a A distinguen también a B, y viceversa (ley de Leibnitz). Sin embargo, dado que la realidad material está en vuelta en un proceso constante de cambio, no puede haber objetos cuyas identidades sean completamente concordantes en su esencia, incluso en sus características esenciales y fundamentales. La identidad es algo concreto, y no abstracto. Es decir, que incluye diferencias ocultas y contradicciones que se resuelven en el proceso de desarrollo que obedece a determinadas condiciones. La determinación de la identidad de las cosas exige que haya una diferenciación previa. Por otra parte, los objetos diferentes a menudo requieren la determinación de la identidad (para clasificarlos, por ejemplo), y esto implica que la identidad está ligada indisolublemente a la diferenciación, como si fuera relativa. Toda identidad de las cosas es transitoria y temporal, en tanto que se desarrolla y va cambiando de forma ineludible. Pese a ello, las ciencias exactas utilizan la identidad abstracta, es decir, la extraída por el método de renovación del desarrollo de las cosas, de acuerdo con la ley de Leibnitz, mencionada supra, siempre que la configuración de una idea de la realidad y su simplificación sean posibles y necesarias en las circunstancias concretas durante el proceso de aprehensión. La ley de la identidad lógica se conforma también en términos semejantes. Pero la ampliación en la aplicación de esta ley a la realidad, que es una de las propiedades de la metafísica, conduce al resultado que señala que las cosas no son susceptibles de cambio, que son fijas.

3. La identidad en tanto que marca de diferenciación.

Desde una óptica sociológica, ligada terminológicamente a la determinación del significado directo e implícito de la identidad, el investigador Gilles Ferioul asegura que la identidad no es otra cosa que un constructo sociológico que se basa en las manifestaciones del discurso de la diferenciación y la rectificación, ligado a otras ramas de la ciencia, como la psicología, el análisis psicológico y la filosofía, lo que lo convierte en una cuestión polémica. A este respecto, señala lo siguiente:⁹⁷

⁹⁷ Gilles Ferioul, *op. cit.*, pág. 100-103.

La idea de la identidad incluye diversos significados: “ nombra y destaca ” (muestra), y “ rectifica y diferencia ”. Aunque se utilice en el lenguaje del discurso habitual, pertenece también a la terminología de la psicología, el análisis psicológico y la filosofía, y en grado menor a la terminología de la sociología. Se puede expresar de maneras diferentes, y hasta a veces contradictorias. Las correcciones y adaptaciones de Rudolph Gockel o de Ludwig Schultz apuntan a “ fuertes contradicciones ” o a cierta “ proximidad ”. Además de estas comparaciones, hay un elemento común, que es la polémica entre la esencia y el otro, y la vinculación dual entre continuidad y cambio, el fuero interno y los elementos externos.

Si bien algunos, como Erik Ericsson o Gegorge Med, encuentran en la identidad “ una sensación intrínseca que refuerza la unidad de la personalidad y la continuidad temporal ” (sensación que descubre la necesidad de considerar, rectificar y compartir), otros se adhieren a la tradición freudiana, y prefieren suscitar las relaciones conflictivas entre la reacción inconsciente y el yo, y el súper yo, y la comparación genética que defiende Jean Piaget cuando se centra en el proceso de construcción social con impronta nocional, emocional y expresiva. Por lo tanto, y por medio del lenguaje, el individuo aprehende y adquiere un sistema de reglas y de leyes que le facultan para comunicarse con los otros y expresar su pertenencia a diversos grupos y su rechazo a otros. Asimismo, las decisiones se adoptan con respecto al otro (vinculación, hostilidad) o al “ nosotros ” (adhesión), o al hecho y a la conducta (creación), sin olvidar el papel de las apariencias (dualidad) o del futuro (proyecto). Cuando los partidarios de la teoría de la interacción simbólica, desde finales de los años 50, se preguntan por los fenómenos, enriquecen el debate, puesto que hablan, tal como hacen Howard Baker o Ervin Goffman de la conculcación de los criterios y la ruptura en las conductas o vías desviadas, la deformación y el marchamo o marca indeleble. Asimismo, el concepto del hábito aclara, desde otro ángulo, el problema de la construcción de la identidad, que no solo nos ayuda a entender mejor los procesos sociales en su dimensión dual, objetiva y esencial, sino que nos ayuda también en cuanto a las transformaciones continuas de estos procesos a través de un complicado conjunto de agrupaciones y polaridades. Así pues, estamos ante las relaciones humanas en las que la persona despliega sus esfuerzos para, armonizar, en forma de relaciones de colaboración, entre las fuerzas internas y las

externas del hecho que realiza, es decir, entre lo que es propio de él y lo que representa con respecto a los otros.

Los comportamientos en el trabajo, a título indicativo, no exhaustivo, pueden explicarse a través de un marco como éste. Si cualquier profesión se organiza en torno a unos valores propios de la misma, algunas profesiones poseen una identidad diferenciada, y constituyen entidades verdaderas: los marinos, los mineros, los trabajadores de la fundición, los trabajadores de la imprenta, etc. En realidad, todos estos grupos no son concordantes ni armónicos. Los trabajadores del petróleo, por ejemplo, no tienen la misma cultura que los comerciantes, no es una cultura de especialistas. Asimismo, los administrativos y los médicos en las instituciones hospitalarias se diferencian en algunos puntos. Lo mismo sucede entre los ejecutivos y los administrativos de las entidades de investigación, que tienen una relación caracterizada por la tensión. En la industria de la construcción, lo que diferencia al trabajador cualificado (enlucador, yesero, etc.) del trabajador manual o sin calificación (chófer, por ejemplo, o albañil) es la destreza y el dominio técnico, y sobre todo la independencia y la capacidad de adaptación. Por lo tanto, hay una serie de formas cuya aparición debemos esperar. Desde este punto de vista, pueden distinguirse, tal como hace Renaud Sainsaulieu, cuatro modelos diferentes de identidades ligadas a los pueblos o a contextos determinados. La “identidad de fusión”, que, pese a incluir ciertas imprecisiones históricas, incluye a los que no tienen sentido de la responsabilidad, o no albergan esperanza de superación, y hallan la motivación y cohesión en el trabajo de las clases populares. En cuanto a la identidad de la retirada, fue propuesta por Taylor, y representa los talleres de trabajo tradicionales. La mayoría de los trabajadores marginados o los trabajadores especializados o los emigrantes no encuentran en su entorno directo los empleos deseados, y pierden la motivación. La identidad de separación o de acercamiento se refleja en los sectores que se dirigen hacia la renovación, como el de los jornaleros cuya visión en el ámbito del desplazamiento es adecuada. Se establecen alianzas de forma selectiva dentro de los grupos cerrados. Finalmente está la identidad de la negociación, que destaca las competencias y capacidades de los expertos, que se dan en los funcionarios y administrativos, o en los técnicos expertos. Esta idea profundiza en las asociaciones grupales modernas, como las

que supervisan Philippe Bernoux y Claude Dubar en las diversas fábricas que se someten a transformaciones tecnológicas destacadas, donde les otorgan un lugar importante. Ha habido un acuerdo en la denominación de las identidades profesionales, que reúne de forma fiable la trayectoria personal con la trayectoria de comunicación, y los espacios de conocimiento de la legislación, las normas de pertenencia al grupo y los procesos de afiliación, trabajo propio o transformación.

4. La identidad en el contexto de sus sentidos y significados complejos..

No hay un único significado o sentido terminológico que gobierne el contexto de la definición de la identidad, sino que hay diversos contextos, entrelazados y complejos, puesto que el significado va evolucionando, y los sentidos van cambiando de una época a otra, de una filosofía a otra, de un entorno a otro, de una cultura a otra. Alcanzar una única definición supone restringir el significado conceptual de la identidad, reducirlo a un solo ángulo, lo que lo haría susceptible de caer en contradicciones.

Partiendo de ello, la investigadora Zineb Ali Mohamed considera que el marco dialéctico de la identidad en medio de sus diversos entornos lo hace algo de significado complejo, según la multiplicidad de datos, que se imbrican, en su mayoría, para construir los significados a través de formulaciones y contextos diversos. A este respecto nos dice⁹⁸:

“Las definiciones que abordan el concepto de identidad cultural son muy diversas y numerosas. La última década del siglo XX, y los primeros años del siglo actual, han visto un incremento en el interés por el concepto de identidad cultural por parte de los investigadores de ciencias humanas y sociales”.

La identidad cultural, al igual que la vida, no puede conocerse abreviándola en elementos y componentes determinados, o abstrayéndola en ideas y dichos fijos, puesto que no es un ente fijo y absoluto que se sitúa dentro de los individuos, sino que es un proceso de lucha y de imbricación, de interacción entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo heredado y lo importado, entre lo fijo y usual y lo extraño e inquietante. Es un proceso

⁹⁸ Zineb Ali Mohamed, *La identidad cultural*, Biblioteca Anglo egipcia, El Cairo, 2013, pág. 32-35.

continuo, que se vive a cada momento, que se capta intuitivamente en un instante fugaz, que brilla como un relámpago en la corriente de las prácticas vitales, que se materializa en manifestaciones consecutivas.

La identidad cultural alude a la distinción del individuo, a la forma de percibir su esencia. Se puede distinguir entre la identidad esencial de los individuos, que alude al sentimiento del individuo en torno a sí mismo, y la identidad colectiva de ellos individuos, que se refiere al sentimiento del individuo de su propia esencia en relación con los demás individuos con los que vive. Por eso la identidad nacional se considera una clave fundamental de la identidad cultural. Del mismo modo, la identidad significa la individualización con respecto a la semejanza con los otros, debido a que se producen similitudes y diferencias entre el individuo y los demás.

Por ello la identidad significa la individualización, y la identidad cultural supone la individualización cultural con todo lo que el significado cultural incluye, es decir, usos, modos, conductas, inclinaciones y valores.

Fuad Al Bakri considera que la identidad cultural es un conocimiento, una percepción de la esencia nacional y sus componentes morales y valores. Los usos, tradiciones y religión son características que distinguen a un pueblo de otros pueblos.

La Organización Árabe de la Cultura, Educación y Ciencia (Alecso) asegura que la identidad cultural no es un conjunto inamovible de características, valores y tradiciones, sino que es un conjunto de sentimientos y hechos, de características históricas y dimensiones intelectuales, artísticas y espirituales, que parten de los datos vitales de conducta, y que se reflejan en el diálogo, el desarrollo, el dar y el recibir, la creatividad y originalidad personal. Se repite la misma conducta en el marco de sus peculiaridades, puesto que es un movimiento interno constante, que se alimenta del legado antiguo de la sociedad y las capacidades creativas internas, así como de las contribuciones externas por vía de aprehensión y representación.

Se trata de un concepto social psicológico que refiere la forma en que el niño capta su propia esencia, la forma en que se distingue de los demás. También está ligado

estrechamente al aspecto cognitivo de los niños, puesto que cuanto más elevada sea la identidad cultural de los niños, mejor será su rendimiento académico.

Musa Ali considera que se trata de un conjunto de características esenciales fijas, tanto en las cosas como en los seres vivos y en las sociedades. El espacio tiene una identidad propia, y también con relación a las sociedades. Toda sociedad tiene una cultura distintiva, unos elementos geográficos e históricos y un legado cultural, todo lo cual se considera como los componentes más importantes de la identidad cultural.

Isam Addin Hilal está de acuerdo con Musa Ali cuando define la identidad como el código por medio del cual el individuo puede definirse a sí mismo a través de sus relaciones dentro del grupo al que pertenece, y los demás pueden conocerlo en tanto que integrante de dicho grupo. Es un código en el que los elementos se agrupan a lo largo de la historia del grupo (historia), a través del legado creativo (cultural), y su impronta vital (realidad social).

La identidad cultural no es un legado rígido ni un mero conjunto de tradiciones, sino que es una dinámica interna, un proceso de creación constante de la sociedad con sus recursos propios, que alimenta la diversidad interna, sustentada de forma consciente y buscada, y que acepta las aportaciones provenientes del exterior, asumiéndolas en caso de necesidad. Esta es la condición fundamental para el progreso de los individuos, las sociedades y las naciones.

Salama Ahmed añade a la definición de Mohamed Ibrahim que la identidad cultural es un conjunto de características distintivas de los individuos de una cultura determinada, que engloban y se apoyan en la religión, el grupo étnico, la nación, la familia, la clase social, la posición económica, el género, las actividades de ocio, las costumbres alimentarias, la vestimenta, y la pertenencia a un grupo determinado.

O bien se trata de todas las características distintivas de la nación, como la lengua, la religión, la historia, los métodos de pensamiento, las vías de conducta y proceder, y otros elementos que preservan su personalidad a lo largo de la historia y la distinguen de otras naciones.

La identidad cultural se define como los valores culturales, el modo de vida, las prácticas y otras características de un grupo o grupos del que participan los individuos o al que se adhieren. Generalmente se conoce a los individuos en tanto que miembros de esos grupos culturales.

Sami Nisami está de acuerdo con lo anterior y considera que la identidad cultural es la realidad de algo que lo distingue del otro, o bien es una unidad esencial, o es la esencia que permanece fija e inmutable a pese a los cambios de los accidentes.

Tras la exposición previa del concepto de identidad cultural, resulta obvio que la identidad cultural es la cultura expresada por la identidad de una nación determinada, el producto de todas las experiencias que ha tenido esa nación a lo largo de los siglos, el mantenimiento del legado cultural, la especificidad cultural que distingue a un pueblo de otro, algo susceptible de evolucionar y renovarse, pero preservando sus características fijas, que se han conformado por obra de la historia, la lengua, los valores y la religión.

Para proceder de modo práctico, podemos definir la identidad cultural como un grupo de nociones, valores, tradiciones, usos, lengua, religión, características sociales, históricas y culturales que distinguen a una sociedad de otra, y que hacen sentir al niño orgullo de pertenencia a la sociedad en la que vive.

A la vista de lo anterior, la identidad cultural no es un ser fijo y absoluto, sino una dinámica interna. Podemos definir los rasgos de la identidad cultural como sigue:

1. La identidad cultural no es un ente fijo y absoluto, sino una dinámica interna que se manifiesta en el modo de vida imperante en la sociedad, y que está ligada a la impronta personal del individuo, con su lengua, costumbres, tradiciones, y valores propios de esa sociedad.
2. La identidad cultural supone las características que distinguen unos pueblos de otros, características ligadas a las conductas públicas y a los modos de relación dominantes entre ellos.

3. La identidad cultural opera en la manifestación de los elementos comunes de una nación, es decir, sus valores, costumbres y conductas.
4. La identidad cultural se basa en numerosos elementos, entre ellos la lengua, la religión, las costumbres, las tradiciones, etc. A pesar de que haya muchas visiones distintas de la definición y conformación de la identidad cultural, ésta lleva en sí misma las características que la diferencian de otros conceptos. Al mismo tiempo está ligada a un grupo de conceptos distintos, lo cual exige conocer algunos conceptos vinculados a la identidad cultural.

2.2 Las raíces antropológicas de la identidad cultural



El antropólogo británico Adam Kuper, nacido en Sudáfrica, se ocupó también de las raíces antropológicas de la cultura, desde un punto de partida meramente sociológico. El filósofo y



antropológicas de la identidad cultural, convirtiéndola en el objeto de sus estudios en muchas investigaciones científicas, en ocasiones ligando la identidad y los datos sociológicos, y en otras ocasiones abordando la cuestión desde un punto de partida económico y humano. Por eso plantea la cuestión de forma profunda, desde el concepto del reduccionismo, que él denomina pertenencia individual, dado que las ideas de la identidad tienen importancia tanto en el caso de la opción reflexive como la elección del

desarrollo. Desde su punto de vista⁹⁹, la historia y los inicios no son el único medio de vernos a nosotros mismos y a las comunidades a las que pertenecemos, pues hay un enorme conjunto de clasificaciones a las que pertenecemos. Al mismo tiempo, uno puede ser, en un solo instante, asiático y ciudadano indio, bengalí de origen en Bangladesh, habitante de Estados Unidos o Gran Bretaña, investigador en economía, filósofo, hablante de sánscrito, defensor del laicismo y la democracia, hombre, partidario del feminismo, con raíces sociales indostanas, no brahmanista. Y esta es una simple y pequeña muestra de las numerosas categorías a las que uno puede pertenecer al mismo tiempo. Por supuesto, hay otras clases ilimitadas de categorías de pertenencia, que pueden, según las circunstancias, mover e incitar a participar de ellas.

La pertenencia a cada uno de los grupos, sea cual sea el fin, puede fundamentarse en un contexto determinado. Cuando esos grupos compiten para atraer a sus afiliados y ganarse la preferencia unos a otros (no necesariamente esto se produce siempre, puesto que a veces los requisitos de adhesión a los diversos grupos no son contradictorios), el individuo tiene que decidir la importancia relativa que concede a cada identidad en particular, para lo cual se va a basar, nuevamente, en el contexto ligado a ella. Estamos ante dos cuestiones diferentes: la primera es el reconocimiento de que las identidades tienen estructuras diversas y plurales, y el hecho de que una identidad sea importante no implica necesariamente que las otras no sean importantes. La segunda cuestión es que el individuo tiene que decidir, sea de forma explícita o implícita, la importancia relativa que le da a la adhesión, en un contexto determinado, a esos grupos, la prioridad que otorga a la pertenencia a unos u otros de ellos. Tiene que establecer sus prioridades entre las diferentes identidades que compiten para ello.

La participación en una identidad junto con otros individuos, por diversos y variados medios, es una cuestión de suma importancia para la vida de una sociedad, pero no siempre es fácil convencer a los analistas de la sociedad de hacer congeniar las identidades de forma satisfactoria. En concreto, hay dos diferentes clases de

⁹⁹ Amartya Sen, *La identidad y la violencia, destino ineludible*, trad. Por Sahr Tawfiq, Serie *El mundo del conocimiento*, n.º 352, Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, Kuwait, junio de 2008, pág. 34-36.

reduccionismo que aparecen en las obras metodológicas del análisis sociológico y económico. Una de ellas es lo que denominamos “negación de la identidad”, que toma la forma de no hacer caso o descuidar por completo la influencia de todo sentimiento común de identidad con los otros individuos al respecto de lo que consideramos valioso y de nuestra conducta. Por ejemplo, muchas teorías económicas contemporáneas operan sus análisis, investigaciones y teorizaciones como si la gente, al elegir sus objetivos, intenciones y prioridades, no tuvieran, o no expresaran interés por, ninguna conciencia de identidad común con otra persona, salvo con ellos mismos.



Pese a las advertencias de John Donne¹⁰⁰, de que “ningún hombre es una isla independiente”, los seres humanos que aparecen en la teoría económica abstracta son descritos, casi siempre, como si se vieran a sí mismos como un todo integral y perfecto.

En comparación con la negación de la identidad, hay otro tipo de reduccionismo que podemos denominar “pertenencia única”, que adquiere la forma de una hipótesis, que cualquier persona pertenece en la práctica, en primer lugar y antes que nada, a un solo grupo o comunidad, ni más ni menos. Nosotros sabemos, naturalmente, que cualquier ser humano, en realidad, pertenece a muchas y diferentes comunidades, desde su nacimiento, según sus vínculos y alianzas. Todas estas identidades grupales o comunitarias pueden, y a veces sucede, hacer que el individuo adquiera conciencia de pertenencia y de fidelidad. Pese a ello, la hipótesis de pertenencia única se ha difundido

¹⁰⁰ John Donne (1573-1631), poeta inglés de familia católica, que sufrió la opresión hasta convertirse a la iglesia anglicana, para luego hacerse pastor anglicano, célebre por sus obras realistas.

extraordinariamente, aun de forma implícita, entre muchos grupos de teóricos de las ciencias sociales. Esto agrada a menudo a los pensadores de la filosofía grupal, además de a los teóricos e investigadores de las políticas culturales, y a los que gustan de dividir a los habitantes del mundo en categorías culturales. Por ello vemos que la composición compleja y las fidelidades plurales por la que se caracterizan los grupos y comunidades quedan borradas al contemplar a cada individuo en tanto que ser integral y completo, con una única pertenencia, nada más. Esa pertenencia ocupa el lugar que ocupa la riqueza de una vida humana abundante, como consecuencia de la estrechez de miras formal debida a la insistencia en decir que cualquier persona es estable dentro de la pertenencia como miembro a una sola comunidad o grupo.

Sin duda alguna, la hipótesis de la pertenencia única no supone únicamente el fundamento principal de muchas teorías de la identidad, sino que también es un arma que se usa repetida y frecuentemente por los activistas sectarios que pretenden que los destinatarios de sus acciones ignoren completamente todas las demás pertenencias que podrían debilitar la fidelidad a un grupo marcado en particular. La incitación a ignorar todas las pertenencias y lealtades, salvo la que deriva de esa única y exclusiva identidad, puede resultar altamente engañosa, y contribuir a crear tensiones y violencia social.

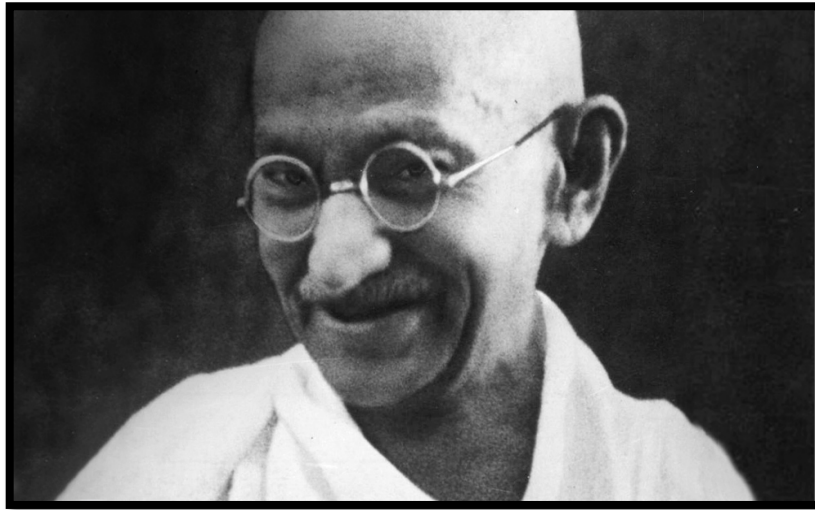
Teniendo en cuenta la fuerte presencia de estos dos tipos de reduccionismo en el pensamiento sociológico y económico contemporáneo, es evidente que ambos merecen una atención especial.

En lo que atañe al asunto de ignorar la identidad, dice Amartya Sen¹⁰¹:

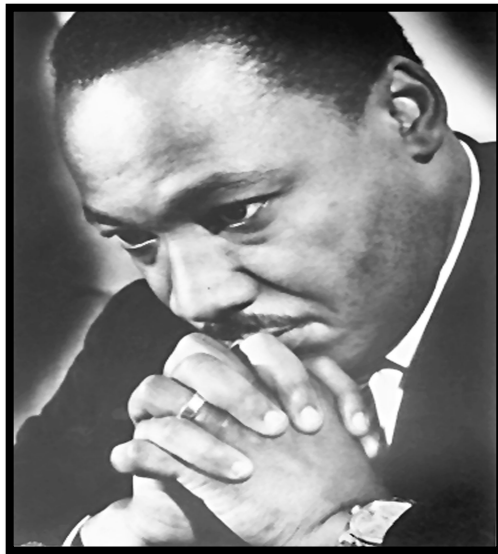
“Para muchos economistas modernos la hipótesis de que los individuos tienen una gran preocupación por sus intereses personales parece una cuestión natural, lo que hace mucho más extraña esa hipótesis, debido a la creciente insistencia, tan difundida, en que esto es lo que exige el pensamiento lógico, nada menos. Hay un argumento que nos encontramos muy frecuentemente, de forma repetitiva, tomado del siguiente interrogante: ¿Si no es por tu interés y beneficio, por qué has elegido hacer lo que has

¹⁰¹ Amartya Sen, *op. cit.*, pág. 37-39.

hecho? Esta tendencia a poner en 'sabia' duda una cuestión como esta convierte a personas como



el Mahatma Gandhi,



Martin Luther King,



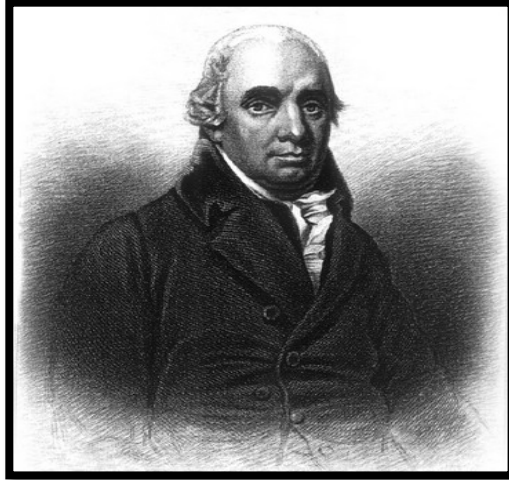
la Madre Teresa,



Nelson Mandela

y otros en un grupo extraordinario, enorme. El género humano tendría, según esta teoría, una sola tendencia, el amor por sí mismo, del cual parten las bases de conducta en muchas teorías económicas, que se construyen casi siempre sobre una serie de términos y tecnicismos, como la etiqueta de 'hombre económico' o 'ser racional'".

Por supuesto, hubo críticas a la hipótesis de la conducta economicista única, centrada en torno al yo incluso



Adam Smith,

(a quien se considera habitualmente el padre de la teoría del hombre económico, expreso sus profundas dudas al respecto de esta hipótesis), pero la mayoría de las teorías económicas contemporáneas se inclina a continuar con los análisis y teorías previas en este sentido, como si las dudas planteadas tuvieran una importancia marginal, y se pudieran eludir con facilidad. Pero en los últimos años se han sumado a estas críticas generales las críticas basadas en los resultados de los juegos experimentales y en otros experimentos conductuales, que han evidenciado importantes tensiones entre la hipótesis del yo puro con la pertenencia única, mediante la observación de cómo se comporta el hombre en la realidad. Esas observaciones basadas en la experiencia han venido a apoyar esas dudas conceptuales sobre la coherencia y la solidez intelectual de las personas que ofrecen un enfoque tan unilateral, debido a las carencias filosóficas y psicológicas debidas a su incapacidad para determinar las diferencias que afectan a cuestiones tan diversas como “¿Qué hago?”, “¿qué me interesa más?”, “¿cuál es la mejor opción para reforzar mis objetivos?”, o “¿qué elijo, según la lógica?”.

La persona que se comporta de forma plenamente coherente está libre de errores y defectos en su capacidad de previsión, pero nunca puede dar respuestas diferentes a estas preguntas diversas, pues puede tomársele por un “necio racional”.

En este sentido resulta importante, en particular, que intentemos, al captar y entender la identidad, describir las características de las preferencias y la conducta en la economía, lo cual se ha hecho según muchos y diversos métodos en las obras recientes sobre este asunto. Se pueden incluir las expresiones “participar de la identidad con los otros en un grupo común”. Lo que el economista



George Akerlof

“candidaturas a la pertenencia” puede influir poderosamente en la conducta individual, además de en la interacción de los individuos, que puede tomar formas muy ricas, con su variedad y diversidad.

Por supuesto, es necesario darse cuenta de que rechazar la conducta centrada en la esencia o el yo no implica que las reacciones del hombre se dejen influir necesariamente por la necesidad de captar la identidad compartida con los demás. Es muy posible que la conducta del individuo sea vacilante debido a consideraciones de otro tipo, como el hecho de aferrarse a patrones de conducta aceptada (como la seguridad financiera o la equidad) o por el sentido del deber, o la responsabilidad adquirida, hacia otros individuos diferentes a los que no les liga ningún sentimiento de pertenencia claro. Pese a ello, captar la identidad común con los otros puede influir de forma muy importante, y caracterizarse por cierta complejidad en cuanto a la conducta personal, que puede fácilmente pasar a ser contraria a la conducta determinada y centrada en el beneficio personal.

Esta amplia cuestión está también vinculada con otra cuestión, que es el papel de la elección desarrollada de los parámetros de conducta que pueden desempeñar un papel de importancia capital. Si el sentido de la identidad conduce al éxito del grupo, y de ahí a la mejora del individuo, esos patrones de conducta sensibles a la identidad pueden crecer o elevarse. Lo cierto es que las ideas de la identidad pueden tener importancia tanto en el caso de elección reflexiva como elección de desarrollo, y es evidente que una mezcla de ambas cosas, es decir, la reflexión crítica y el desarrollo electivo, también puede conducir a la difusión de la conducta influida por la identidad. Ha llegado el momento de confirmar que a la hipótesis de la negación de la identidad debe ser desalojada de la posición tan elevada que ocupaba en gran parte de las teorías económicas forjadas en torno al concepto del hombre económico, así como en la teoría política, jurídica y social (utilizada de forma sorprendente sobre la base de la imitación, en una suerte de zalamería fiel, en lo que se da en llamar economía de elección racional).

En cuanto al segundo tipo de reduccionismo, el de la hipótesis de pertenencia única, hay que decir que todos nosotros estamos vinculados, en tanto que individuos, a identidades de distintas clases y en contextos diversos, dentro de nuestras vidas propias, o bien en relación con nuestra formación, o las instituciones y actividades sociales a las que estamos vinculados. Una misma persona puede ser, por ejemplo, ciudadano británico de origen malasio, pero tener rasgos étnicos chinos, ser un corredor de bolsa, no vegetariano, asmático, especialista en lenguas, monitor de gimnasia, poeta, detractor del aborto, aficionado a seguir el progreso, astrónomo, y creer que Dios creó a Darwin para probar su ingenuidad.

Pertenecemos a muchos grupos diferentes, de una u otra forma. Todos estos grupos pueden otorgar al individuo una identidad que él supone importante, de hecho. Quizá tengamos que decidir la importancia, o falta de importancia que un grupo determinado al que pertenecemos representa para nosotros. Hay dos prácticas diferentes, pese a que están vinculadas entre sí:

1. Decidir cuál es nuestra identidad concreta
2. Valorar la importancia relativa de las diversas identidades.

Ambas prácticas requieren un proceso de reflexión y elección. Naturalmente, la investigación de un método especial para clasificar a las personas con el fin de efectuar un análisis sociológico de la cuestión no es algo nuevo. Incluso la agrupación política de las personas que se dividen en trabajadores y no trabajadores, utilizado frecuentemente en las obras socialistas clásicas, tiene ese cariz simplista. Actualmente se sabe que, en un sentido amplio, la división dual de categorías puede ser muy engañosa y perjudicar el análisis sociológico y económico (incluso con respecto a los que se sienten comprometidos con los grupos débiles de la sociedad). Quizá resulte adecuado recordar, en este contexto, que el propio Karl Marx sometió esta definición particular a una severa crítica en su libro *Crítica del programa Gotha*¹⁰² en el año 1875, un cuarto de siglo después del Manifiesto Comunista. La crítica de Marx se refiere al programa propuesto por el partido de los trabajadores de Alemania (programa Gotha), y en ella presenta, entre otros argumentos, su oposición a la visión de los trabajadores únicamente como trabajadores, ignorando la diversidad que les caracteriza como seres humanos

No se pueden medir las capacidades de los individuos no neutrales (que no serán diferentes mientras sean no neutrales) con un criterio justo a no ser que se les contemple desde una óptica justa. Pese a ello, solo se les contempla desde un ángulo determinado. En nuestro caso, por ejemplo, se les mira únicamente como obreros, y nada más que eso, ignorando cualquier otro aspecto o elemento.

Es difícil justificar la visión de las pertenencias individuales de esta hipótesis inmadura que dice que cualquier persona pertenece a muchos grupos. Tampoco se puede confirmar ese punto de vista fácilmente aduciendo que pese a la variedad de grupos a los que pertenece cualquier individuo, en cada caso hay un solo grupo que, por naturaleza, tiene para el individuo una gran importancia. No puede dejar de tener la opción de decidir la importancia relativa de los diversos grupos a los que pertenece.

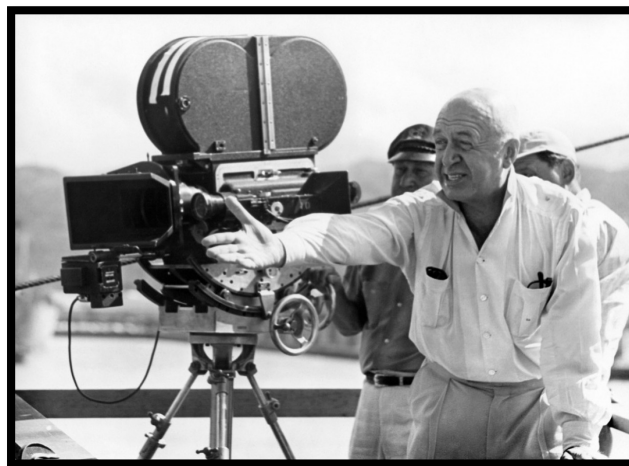
¹⁰² Último de los trabajos de Marx, publicado tras su muerte, considerado como uno de los más importantes. Es el libro en el que se incluye el célebre lema “cada uno trabajo de acuerdo a su capacidad, y todos toman por encima de sus necesidades”. Incluye críticas contra el programa del congreso que se pretendía celebrar en la ciudad alemana de Gotha.

La diversidad de la importancia de las identidades puede verse también influida por elementos externos de consideración. La naturaleza del pensamiento y de la elección no lo dirige todo, puesto que la importancia de una identidad determinada se apoya también en el contexto social.

Por añadidura, no es necesario que todas las identidades tengan una importancia fija y siempre estable. La verdad es que en ocasiones uno de los grupos identitarios puede ser algo pasajero y muy rápido, nada más. Es, por ejemplo, lo que sucedió con el actor cómico americano Mort Sahl, que en el rodaje de la película Éxodo, sobre la llegada de los judíos a Palestina después de la Segunda Guerra Mundial, aburrido por las continuas tomas le pidió a su director Otto Preminger: “Otto, déja a mi pueblo marcharse”.



Mort Sahl



Otto Preminger

2.3 El papel de la cultura y las artes en la construcción y el refuerzo de las identidades

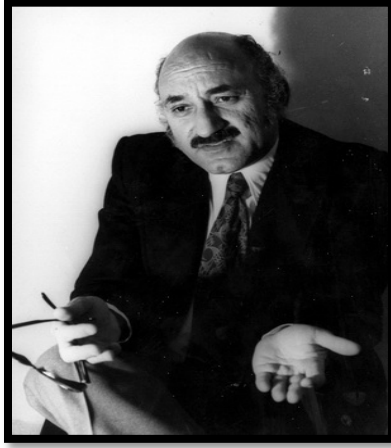
La cultura y las artes, en sus distintos niveles y géneros (cine, teatro, televisión, radio, impresión y edición, música, canto, legado popular, danza, etc.) desempeñan un papel clave en la construcción y refuerzo de las identidades nacionales, religiosas, sociales y humanas, puesto que estas artes, individualmente o en conjunto despliegan el sentido esencial del hombre, y los límites de su pertenencia a la identidad o al ser al que pertenece, y al el que se considera a sí mismo vinculado, pues porta sus características, tal como señalan Amartya Sen y Adam Cooper. Es lo que conforma, en definitiva, la dimensión cultural de cada una de las naciones. La cultura y las artes son capaces, en gran medida de portar las señales del significado (semas) para expresar la pertenencia del hombre en cualquier ambiente y, por consiguiente, descubrir esa identidad simple o compuesta, con los contenidos e ideas que plantea tal tarea. Baste señalar aquí que lo que señala en su estudio sobre las influencias del cine extranjero y la identidad cultural árabe¹⁰³, en el que considera que la necesidad del hombre de una cultura artística en el marco de la formulación de la tendencia de la identidad en sus diversas facetas y direcciones es una respuesta a las necesidades de la mente y del corazón, así como sus posibilidades abiertas ante cualquier hecho o impacto artístico, lo que hace que la cosa evolucione a algo más que un simple arte o llamada de atención a la estética, o elevación en el sentimiento y la emoción, o puesta en acción de los datos, destrezas o talentos numerosos y diversos en el individuo y en su relación con los otros.

De aquí surge el arte, y con él la cultura artística, del mismo medio y a través de todas las ventanas posibles para el hombre, que contempla el arte como un motor de sus instintos, como algo que remueve los secretos de forma y contenido en una misma obra de arte.

¹⁰³ Hussein Daasa, *El cine extranjero y la identidad cultural árabe*, investigación presentada en el Cuarto Congreso Científico de la Facultad de Letras y Artes., con el título de “La globalización y la identidad”, publicado como libro con el mismo título, de. Saleh Abu Asba *et alii*, vol. 1, de. Universidad de Filadelfia, Ammán, 1999, pág. 283-285.

Aproximarse a la búsqueda del significado de la cultura artística y de la especificidad de cualquier cultura que provenga de ella (nos interesa en este punto la cultura cinematográfica) nos lleva a una visión de la cultura en tanto que creación y de la creación cultural en varios niveles, pues puede provenir de la palabra en verso o en prosa, o bien basarse en el color y el formato plástico, o en la reproducción de las imágenes de la vida en historias, o en el canto, en la creación del movimiento y la pausa, en la forma teatral o cinematográfica, en la construcción intelectual de la filosofía y la producción del pensamiento, o en las artes populares, la decoración y los componentes de la caligrafía.

El plan global de cultura árabe señala que “la necesidad de creación artística y cultural se ha convertido en algo absolutamente vital en la época actual, incluso en los sistemas colectivos que se inclinan a dar preferencia a la cantidad sobre la calidad, a preferir el consenso y la homogeneidad a la diferencia, el consumo entregado a la iniciativa de la diferencia. Algunas de las zonas del mundo árabe siguen esta filosofía, pero las autoridades árabes han asumido, en general, la tarea de apoyar a los artistas e intelectuales, tanto si son renovadores como tradicionales o revolucionarios. Como mínimo, hay muchas zonas que ignoran las actividades de los artistas, y parece claro que esas actividades tienen una utilidad pública en el trayecto y evolución de la sociedad, pues facilitan el contacto entre los artistas y su público, aunque no permiten prescindir de aumentar la relación entre el productor cultural y las masas intensificando la información y el promoviendo el movimiento creciente de obras artísticas. En las exposiciones y publicaciones las masas son el sustento verdadero y constante para el productor. Cuanta más relación hay entre las dos partes, menores son las cargas que han de soportar las autoridades, y las ayudas se convierten en algo más noble y más amplio. Esta forma de entender la cultura artística y su posición con respecto al artista, al público y a las instituciones confirma la visión del poeta crítico con la polémica entre la



Baland Al Haidari

vida, el arte y la creación: “Las revoluciones políticas y sociales en la historia han sido una consecuencia natural de los puntos de partida anárquicos y poco claros. A menudo la literatura y el arte son espejos en los que se reflejan algunos de esos fenómenos, es más, conforman en su sentido verdadero el camino doloroso que espera al nacimiento de la revolución como visión de futuro, que explica en cierto modo el pasado se construye sobre su presente y aspira al futuro. La tendencia anarquista en los artistas y literatos, que se caracteriza por el escalofrío individual, por esa reacción que rápidamente es subsumida en el planteamiento de la revolución”.

Para que esos significados adquieran pleno sentido, entra en acción el gusto artístico, estético e intelectual, que ocupa su lugar en el mundo de la cultura artística. Ni la visión ni la influencia son completas si no se incluyen todos los que participan en los procesos de comunicación, como el emisor, el receptor y el intermediario entre ambos, es decir, la sociedad que participa en el proceso. La cultura cinematográfica, como cualquier otra estructura cultural, necesita un contacto social para elevar el gusto del público que acude a ver las películas, tanto si se trata de producciones árabes como mundiales. El significado cultural implica en este caso la búsqueda (transmisión de mecanismos) de un lugar a otro, o el envío, difusión o proyección. “Eso es porque los pueblos educan su gusto por medio de las artes con las que viven y tienen contacto, las artes con las que se expresan y que, al mismo tiempo, influye en ello. Está plenamente aceptado que se diga: dime, ¿qué arte es el que la gente ve, oye y lee? O dime cuáles son sus gustos”.



El Dr. Ahmad Al Maghazi

define el gusto como “el sentimiento de belleza, y después el sentimiento del hombre y de la armonía personal, o el gozo mental cuyo origen tal vez no conoces pero que sientes. Y ese sentimiento se refleja en todas las conductas, actos y dichos, aumentando así, al ir completándose, los sentidos de la belleza. El gusto artístico es, pues, un proceso continuo, no un proceso con principio y fin”. Más aún, considera que hay una ecuación entre el gusto artístico que opera en la crítica y la diferenciación en la producción de la creatividad humana, considerando que “la palabra gusto va ligada al sentido de la diferenciación, que está vinculada a la palabra “crítica” en lengua árabe. La diferenciación entre la moneda de plata y la de oro, y etcétera. El juicio y la diferenciación implican una experiencia, y luego la formación de una idea, y luego el dictamen del juicio crítico definitivo por parte del crítico o el degustador de arte. Por lo tanto, la relación de la crítica o el crítico con el gusto artístico es una relación muy sólida y necesaria, exegética, positiva y negativa al mismo tiempo”.

Al Maghazi considera que los medios de comunicación, en tanto que influyente intermediario, desempeñan un papel fundamental en el gusto artístico, puesto que vemos que el proceso de degustación artística está vinculado a las artes en sus distintas clases: teatro, cine, música, artes plásticas y todo lo que entre dentro de la magia de la palabra literaria y poética. La vinculación de esto con el crítico ayuda al espectador o al receptor, oyente o lector, a aumentar en general su percepción estética del gusto artístico, que se refleja en el humor del hombre en cuanto a sus ideas, dichos y actos, tiene que ver con un poderoso elemento que influye activamente en nuestro mundo

moderno, que es el medio que el crítico, juez crítico o degustador intermediario utilizan para presentarse y para definir ante el público las distintas clases de arte¹⁰⁴.

No debemos olvidar el papel de los medios de comunicación artística como elemento influyente en la sociedad, que deja huella en la presentación del contenido artístico, y el dominio de la influencia en el caso del contenido informativo y en el medio con el que se opera para enviar el mensaje al receptor. Tenemos que ver que este mensaje influye en los diferentes tipos de medios de comunicación, lo que permite la aparición de las ideas y reacciones verdaderas, que se manifiestan de modo neutral, lejos de cualquier influjo externo de naturaleza tecnológica o de atracción, polaridad e imbuimiento que distingue a todos los medios de comunicación, tanto si es a base de impresionar como si es por la atracción interna propia del medio, tal como sucede con la televisión, con la argucia de las imágenes y la voz y el color, o la tecnología de difusión del sonido aislado, como sucede con la radio y con las grabaciones sonoras. El Dr. Maghazi considera que el cine y la televisión han adquirido la condición de “agrupación informativa” que se refleja en la influencia del elemento radio (sonido) y el elemento visión (voz y movimiento) e el elemento impreso (traducciones escritas que acompañan las proyecciones en lengua extranjera). El Dr. Maghazi concluye destacando la importancia de contemplar la cultura artística e informativa en tanto que medio o vía cultural con un papel civilizacional. Asimismo, advierte del peligro de diffusion de la televisión y el cine en la época de las comunicaciones modernas, al igual que nosotros enfatizamos esa advertencia una y mil veces con respecto a dejarse imbuir o captar por la difusión de la televisión, el cine y el teatro en las sociedades atrasadas, iletradas e incultas, dada la necesidad de extremar el cuidado al tratar con estos medios, así como de concienciar cultural e informativamente al público en general¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Ahmad Al Maghazi, *La información y la crítica artística*, Dar Almaarif, serie *Tu libro*, el Cairo, 1978, pág. 9-10.

¹⁰⁵ Dr. Alian Abdallah Al Hawlo, *El papel de los medio de comunicación en el fortalecimiento de la cultura árabe*, investigación presentada en el Cuarto Congreso Científico de la Facultad de Letras y Artes., con el título de “La globalización y la identidad”, publicado como libro con el mismo título, de. Saleh Abu Asba *et alii*, vol. 1, de. Universidad de Filadelfia, Ammán, 1999, pág. 346-347.

Los medios de comunicación son una herramienta cultural que ayuda a apoyar las posiciones o influye en ellas, confirmando el concepto de identidad, unificando los métodos de conducta y logrando la integridad social. Esos medios juegan también un papel fundamental en la aplicación de las políticas culturales y la instauración de la democracia en este ámbito. Además, llegan a millones de personas, y son el medio básico de acceso a la cultura en todas las formas de expresión creativa. Por otra parte, desempeñan un papel en la difusión del conocimiento y la regulación de la memoria colectiva de la sociedad, en especial en la recopilación, manejo y tratamiento de datos.

Hay que insistir en el modelo cultural que el hombre árabe requiere, un modelo que refleje la naturaleza de su identidad y, ante todo, el diálogo, con sus instrumentos y sus modos, con su importancia en la construcción de la personalidad del hombre futuro y la consolidación del pluralismo cultural e intelectual, así como el valor de la tolerancia y el respeto mutuo entre las distintas partes del diálogo cultural, para activar el proceso de colaboración cultural, con el fin de arribar al proyecto cultural árabe deseado, que comenzaría por lo siguiente:

1. Profundización en los elementos culturales positivos comunes y consensuados.
2. Reducción de las particularidades culturales negativas.
3. Control de las alternativas culturales aportadas por las culturas del mundo que llegan al mundo árabe, eligiendo la alternativa cultural más útil y que mejor armoniza con nuestros fundamentos culturales, nuestra identidad intelectual y nuestras aspiraciones de futuro, reservando la alternativa al respecto de la cual no hayamos definido nuestra posición cultural, o la que todavía no hayamos acordado, de modo que la cultura de nuestros jóvenes no quede empañada en una suerte de vacío cultural que todavía es la característica más destacada de nuestra vida, y que obstaculiza el movimiento en dirección al futuro¹⁰⁶.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, pág. 349.

Se puede destacar el papel del cine y la televisión en el fortalecimiento de la cultura árabe mediante el servicio que prestan los dos ámbitos citados en lo que atañe al fortalecimiento de la identidad.

Primero. El ámbito de la lengua árabe y del legado cultural árabe e islámico.



Apoyar la lengua árabe es uno de los objetivos esenciales del sistema informativo árabe, un elemento básico para garantizar la seguridad cultural árabe y lograr inmunidad informativa que nos proteja de los peligros de invasión cultural y nos permita adquirir una conciencia de pueblo con esencia árabe, ayudándonos así a liberar a los árabes del colonialismo cultural y, por ende, consolidar el concepto de identidad cultural, nacional y religiosa.

La lengua árabe representa el corazón del problema cultural, pues se considera la lengua de la cultura de una nación y de su identidad histórica. Apoyar la lengua árabe y desarrollar su enseñanza, ampliando cualitativamente sus capacidades y horizontalmente su presencia en el mundo son cosas que practican todos los países árabes en sus diversas instituciones. Sin embargo, lo que necesitamos es una voluntad colectiva que se plasme en un plan global, y que cada gran nación explore el esfuerzo que debe hacer para difundir la lengua y la cultura, puesto que la cultura en la época de la informática y la comunicación es un elemento de soberanía. El cine puede contribuir, junto con la televisión, a lo siguiente:

- Difundir la lengua árabe y utilizar los medios materiales y humanos necesarios para lograrlo a través del mensaje informativo
- Aumentar la protección a programas históricos y religiosos, en cantidad y en calidad, difundiéndolos de manera simple y atractiva
- Desarrollar programas de refuerzo de la cuestión de la identidad desde la fase de las imágenes fijas y las lecciones escolares tradicionales hasta el tratamiento de los asuntos religiosos de una manera simplificada y mediante imágenes, lo que añade a los programas religiosos una nueva carga de utilidad.

El cine, con el fin de enfrentarse a la invasión cultural, puede desempeñar las siguientes funciones:

- a) Apoyar la autosuficiencia cultural mediante programas diversos que se ocupen de profundizar en las relaciones con el legado cultural, presentándolos de forma viva
- b) Estrechar la relación entre la élite y las masas, presentando programas de contenido de calidad
- c) Formar a los técnicos de los diversos sectores administrativos, artísticos y culturales
- d) Someter los programas extranjeros a un estudio serio, no solo a un control formal.
- e) Ofrecer programas que traten de unir las fuerzas del pueblo y despierten su interés, y le enseñen las normas de trabajo positivo para lograr el éxito de los planes de desarrollo social y económico.

Segundo. La educación y la enseñanza..

El cine y la televisión se pueden utilizar en la educación y la enseñanza de la siguiente manera:

- Trabajando para concienciar a los estudiantes y a los no estudiantes de la importancia de la lectura con respecto a la cultura de los miembros del hogar, mostrándoles la forma de crear buenos hábitos de lectura, mediante libros y revistas infantiles
- Considerando el cine y la televisión como medios de enseñanza para aumentar el grado de conciencia de los árabes con respecto a su cultura, a lo largo y ancho del mundo árabe

- Programas educativos que enseñen la cultura árabe islámica en todas las etapas de la formación, unificando los programas mediante el respecto a las especificidades de cada país, reforzando así la cuestión identitaria
- Los equipos educativos pueden hacer un mejor uso de la televisión para lograr algunos de los objetivos de la educación y los valores ligados al concepto de la identidad.

Tercero. El ámbito de la consolidación de la unidad y la pertenencia a la nación..

Conviene aumentar el interés por la información panárabe, activando su papel para consolidar la unidad nacional y la unidad árabe en términos generales. Muchas investigaciones y estudios han abordado las funciones de esa información panárabes a la luz de lo que debería ser, dividiéndolas en tres funciones fundamentales:

- a) La información sobre la Liga de los Estados Árabes, con sus diversas actividades, pues se trata de una organización regional a nivel nacional e internacional que representa un símbolo nacional de color árabe que debe profundizar en el sentimiento que encarna dentro de las emociones del hombre árabe, sentimiento que debe profundizarse en esencia para formar un valor nacional supremo con el fin de conseguir el objetivo futuro y definitivo de una nación árabe unida y global
- b) Dotar a las masas árabes de un sentido político y nacional con el fin de conservar los valores morales del pueblo árabe en todos los rincones del mundo árabe
- c) La información sobre la nación árabe y sus causas. Algunos estudios dividen esta función en dos funciones: la primera en el ámbito de la comunicación interna, con el desarrollo de la conciencia nacional y la fidelidad a la patria y a la nación árabe, eliminando las contradicciones entre ambas fidelidades. La segunda en el ámbito de la información exterior, que se divide a su vez en dos funciones secundarias, la de apoyar la política exterior de los árabes y la función cultural de corregir la imagen de los árabes en el mundo exterior¹⁰⁷.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, pág. 349.

Adam Cooper trata la cuestión del papel de la cultura y las artes en la construcción y refuerzo de la identidad nacional, religiosa y humana desde una perspectiva amplia, relacionada en primer lugar con los conceptos antropológicos, y con la situación de las minorías y su identidad en un entorno multiidentitario, cuando dice¹⁰⁸:

“En tanto que los partidarios de la civilización occidental aumentan su riqueza, los defensores de la multiculturalidad llaman la atención sobre la diversidad de América, prestando apoyo a las culturas de los marginados, de las minorías, los oprimidos y los colonizados. Se rechaza la cultura oficial e institucional porque es opresora. En cuanto a las culturas de la minoría, son las culturas de los débiles, las culturas primigenias, que hablan de gente auténtica, que conservan la pluralidad y la opción, y que alimentan la oposición. Todas las culturas son equivalentes, y hay que operar con ellas sobre esa base. Fred English escribió, con cierta ironía, que “la cultura, en tanto que idea u objeto de estudio, ha ocupado el lugar de la sociedad y se ha convertido en objeto de búsqueda general entre los progresistas”.

Pero aunque los conservadores se opongan a estos argumentos, también reconocen que la cultura constituye los parámetros del pueblo y marca el destino de la nación. Cuando las personas de naciones o razas distintas se encuentran unos con otros, las culturas complementarias se enfrentan unas a otras, lo que causa un cierto choque.

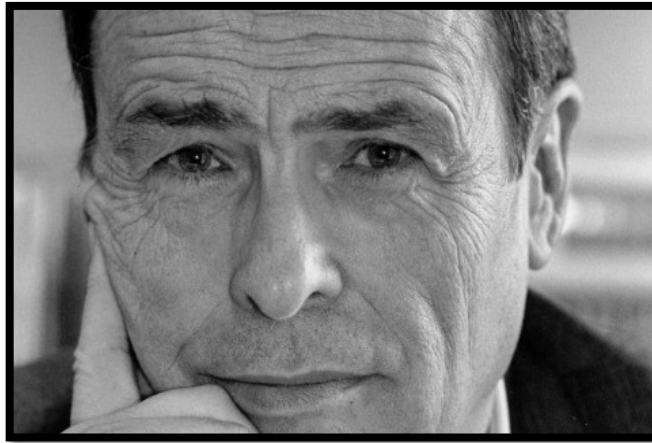
Habitualmente se utiliza la cultura también con otro significado, en referencia a las artes de calidad con las que disfruta una minoría cultivada. Pero eso no es, sencillamente, un logro específico o particular, puesto que la felicidad y la prosperidad de la nación en su conjunto se ven abocadas al disparadero cuando el arte y el conocimiento son amenazados. Para

¹⁰⁸ Adam Cooper, *op. cit.*, pág. 20.



Matthew Arnold,

la lucha de clases verdadera no es entre los ricos y los pobres, sino entre los protectores de la cultura y la gente que denomina bárbaros, locos por la revolución. Sin embargo, los libros más radicalistas difunden la idea de que la cultura de una élite supondría el tormento y la perdición, puesto que esa alta cultura puede concebirse como un instrumento de hegemonía y dominación por parte de una clase social.



Pierre Bourdieu,

argumentaba que dentro de la clase de la élite disponía del valor de la alta cultura en sí misma, pues era capaz de valorar las obras de arte y poseía la excelencia en ese terreno. Eso, en sí mismo, era la expresión de la excelencia, puesto que la cultura supone contar con un gusto cultivado que distingue al señor que los posee del resto de la sociedad. Para los seguidores del pensamiento marxista, la cultura ocupa un lugar en la lucha de clases global, puesto que la alta cultura oculta el chantaje que ejercen los ricos, mientras que la cultura de masas confunde a los pobres. Únicamente la cultura popular es capaz de abordar la corrupción y los medios de comunicación.

Pese al gran auge del tema de la cultura, este tipo de argumentos no son nada nuevo, puesto que todos ellos surgieron por sorpresa durante una época de auge similar de la teorización cultural entre los años 20 y los 50 del siglo XX.

Quizá la polémica se mantuvo enquistada durante una generación, por la sencilla razón de que los interesados en ello estaban envueltos en el contexto ideológico de la guerra fría. Entonces, como sucede ahora, los pensadores, que eran más reflexivos que sus predecesores de los siglos XVIII y XIX, decían que el discurso sobre la cultura tendía a situarse entre categorías bien conocidas.

Por lo general, la teoría cultural francesa, alemana y británica es ampliamente conocida. La alternativa también es ampliamente conocida, pues el discurso de la ilustración, el romanticismo y el clasicismo ocupan un lugar destacado. Estas clasificaciones hechas, que abarcan estructuras complejas, se desmoronan, para ser reconstruidas y reformuladas de nuevo, sometiéndose, en general, a muchas transformaciones estructurales. Pero, sea cual sea esa categorización, ofrece una tendencia inicial. Incluso los pensadores más idealistas y creativos pueden, generalmente, situarse dentro del marco de una de estas tradiciones esenciales, y cada una de ellas, sea cual sea la configuración de cultura que presente, se reactiva dentro de una teoría histórica determinada.

En la tradición francesa la civilización representa un logro humano de progreso y de acumulación muy destacado. Los seres humanos son semejantes entre sí, al menos desde el punto de vista de sus energías internas. Todos son capaces de crear una cultura que se fundamente en el talento individual del hombre, es decir, en la mente¹⁰⁹.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, pág. 21.

2.4 La identidad cultural en el marco del concepto de la globalización

Tras el desmoronamiento de la Unión Soviética, y la hegemonía de los Estados Unidos de América en la escena internacional, como único líder mundial, o polo único, que impone su control y su hegemonía sobre el orbe, se plantea la idea de la globalización a amplia escala, con una serie de divisas y consignas que pasaron a influir en los pueblos del mundo. Las más importantes son:

1. El mercado libre.
2. La democracia.
3. La justicia sociales.
4. La privatización.
5. La sociedad civil
6. Los derechos humanos.
7. La libertad de flujo de información.
8. La eliminación de la censura.
9. La apertura de las fronteras.
10. Concesión de más libertades a la mujer.
11. Integración en el mundo de la revolución digital.

Además de otras consignas, objetivos y propósitos. El investigador Adnan Badran señala que “el fenómeno de la globalización se ha convertido en una realidad a finales de siglo, y sus raíces económicas son bien profundas, como resultado de la transformación hacia la economía de mercado y las enormes complementariedades, a las que siguen sorprendentes cambios políticos y sociales a los que el mundo no estaba habituado. Como resultado de la revolución de la comunicación e información de masas, la aldea global comenzó a mostrar sus rasgos con claridad, de modo que los hogares asiáticos empezaron a recibir la influencia de los hogares europeos, americanos o africanos.

Por primera vez en la historia de la humanidad, surgió un tejido entrelazado de intereses humanos comunes, y comenzaron a desvanecerse los obstáculos al movimiento de personas, mercancías e informaciones a través de las fronteras ante la presión de los

intereses de la globalización. La problemática del estado nacional se convirtió en algo diferente a lo que había sido antes¹¹⁰.

De ahí surgió el fenómeno, en torno al cual se plantean los siguientes interrogantes:

1. ¿Conducirá este fenómeno a la globalización de la cultura, el legado cultural y las artes?
2. ¿Cómo podemos preservar la identidad cultural, el legado histórico y los valores aprovechando al mismo tiempo los aspectos positivos de la globalización?
3. ¿Conducirá este fenómeno a la consolidación de la división del mundo en dos: los pobres del sur y los ricos del norte? ¿O surgirá un nuevo mundo homogéneo económicamente en el que la riqueza se distribuya entre todos?
4. ¿Es el fenómeno de la globalización un nuevo fenómeno imperialista occidental, en el que vamos a entrar arrastrados a él pero sin formar parte activa de él? ¿O es una transformación natural producto del fin de la guerra fría y los sucesivos conflictos ideológicos en el que entramos a participar amistosamente y de buen grado?
5. ¿Surcará la corriente democrática su camino a través de la globalización en dirección a los países del mundo que han sido sometidos por el poder de las dictaduras? ¿Hemos de esperar un cambio radical en los métodos de gobierno en el mundo árabe y en los regímenes tribales y sectarios no transparentes? ¿O el mundo árabe se ha convertido en una excepción a la marea democrática y al poder del pueblo por el pueblo como consecuencia de la cultura dominante en el sentido antropológico y religioso?¹¹¹

La hegemonía de un solo polo sobre las potencias mundiales hace del concepto de globalización una amenaza directa para la cuestión de la identidad cultural. Las instituciones culturales implicadas en la pluralidad identitaria contemplan la globalización como un desafío que hay que afrontar. Algunos han puesto la prioridad en

¹¹⁰ Saleh Abu Asbaa, *op. cit.*, pág. 3.

¹¹¹ *Op. cit.*, pág. 3.

los peligros que amenazan a la identidad cultural. Eso es lo que afirma la investigadora Zineb Ali Mohamed en su estudio sobre la identidad cultural¹¹²:

La globalización cultural representa un intento de formulación de una cultura universal. Muchas instituciones gubernamentales y privadas de las sociedades occidentales tratan de exportarla a los países en vías de crecimiento, para dirigir las tendencias de los pueblos e influir en sus conductas.

Las implicaciones de la globalización con respecto a la identidad cultural son las siguientes:

1. Desaparición de las especificidades culturales y modelos de consumo surgidos de una demanda homogénea y de someter los productos a un solo criterio mundial.
2. Cambio en el papel de los estados, lo que influye en la capacidad de control o de tratamiento de las deficiencias con la mayor rapidez posible en un momento determinado.
3. Aumento de las diferencias tecnológicas entre los países avanzados y los países en vías de crecimiento.
4. Amenaza de desaparición que se cierne sobre muchos de los bancos de los países en vías de desarrollo y los países árabes, como consecuencia de la hegemonía de los grandes bancos, con alza de precios, descenso de la recaudación de aduanas y competencia entre lo local y lo global, y el intercambio comercial vigentes.
5. Ausencia de distribución de los beneficios obtenidos con la globalización en proporción equivalente entre los países del mundo.

¹¹² Zineb Ali Mohamed, *op. cit.*, pág. 45-48.

6. Actuaciones contrarias a la identidad nacional o al estado, pues el objetivo principal es vincular a los estados y culturas con lazos que sobrepasan los límites de los estados y el control tradicional del ámbito nacional o local.

Finalmente, la relación entre la identidad cultural y la globalización y una relación antagónica, pues cuanto más profunda y enraizada está la identidad cultural en los países, menor es el influjo de la globalización, y cuanto menos profunda es la influencia de la identidad cultural de un país, mayor será el influjo de la globalización.

Con esta época del flujo del conocimiento coincide con la revolución tecnológica que sobrepasa las barreras de la política, especialmente en el campo de las redes de comunicación y los satélites artificiales, con lo que desaparecen las fronteras regionales, lo cual amenaza la identidad cultural de las naciones y las sociedades, no solamente en los países en vías de desarrollo, sino también en las sociedades desarrolladas. Algunos no esperan el surgimiento de lo que se denomina “crisis de la identidad”, especialmente con el crecimiento del fenómeno de la globalización en sus dimensiones económica, política, social y cultural. Esa globalización constituye cierto peligro sobre la identidad cultural egipcia, lo cual puede especificarse mediante los siguientes puntos:

1. La posibilidad del retroceso de la lengua árabe, la lengua madre, frente a las lenguas más difundidas a escala mundial, en particular el inglés.
2. El aumento del desarraigo de los pueblos.
3. La debilitación de la pertenencia nacional y el aumento de la descomposición internacional.
4. El crecimiento de las tendencias a la violencia, el extremismo y el aumento de los peligros que amenazan la seguridad de la sociedad, es decir, la cultura de la violencia.
5. La superficialidad intelectual y cultural, limitando así la capacidad de creación.

- Finalmente, podemos resumir el impacto de la globalización sobre la identidad cultural conforme a las siguientes dimensiones fundamentales:

1. La apertura cultural, con todos los valores, modelos, costumbres, tradiciones, criterios sociales y morales que recibe el hombre y que surgen de las creencias religiosas en las que se ha educado.

2. La desaparición de la especificidad, puesto que la globalización trabaja para eliminar y borrar esa especificidad, tanto de forma directa y franca como mediante la persuasión, pero siempre imbuida de una cultura de desecho. No en vano la globalización pone la diana en los valores de la autenticidad y la pertenencia, y pretende diluir la identidad árabe e islámica, integrándola en la identidad occidental.

3. El control sobre la familia y la escuela. La globalización se centra en apartar al individuo de los valores culturales, alejándolo de sus valores morales, puesto que la globalización entiende que controlar a la familia y a la escuela es el mejor camino para introducir un cambio en la identidad de los individuos en general, y su identidad cultural en particular.

El peligro de las manifestaciones culturales de la globalización consiste en que la globalización es un proceso impuesto desde fuera, y un reflejo de la cultura occidental, básicamente la americana, que se basa en el control y supremacía económica y militar en el momento actual. Además de ello, esta cultura aspira a consolidar un sistema determinado de valores que actúan dentro de las sociedades y que vienen a romper los valores de la cultura nacional, trabajando para desmembrarlos desde dentro, y sustituirlos por los valores americanos de impronta consumista, a costa de los intentos de progreso, independencia o diferenciación cultural.

A la luz de los variados efectos sobre la identidad cultural de las sociedades, puede observarse que algunos individuos viven un estado de desconcierto, pérdida y aislamiento, lo que se denomina desarraigo. Hay muchos estudios de campo sobre la influencia de la globalización en las culturas de los pueblos a través de sus diversos instrumentos, como los medios de comunicación e información, Internet, los satélites artificiales y otros.

Capítulo tercero
El papel del cine en la configuración de la
identidad cultural

* La relación dialéctica entre la configuración del cine y el marco de la identidad cultural.

La cultura y las artes, en sus diferentes géneros, configuraciones, modelos, clases y formatos, se consideran como el receptáculo global en el que se materializa la cuestión de la identidad, así como el vehículo del pensamiento científico, creativo y productivo que determina la visión y las normas de los propietarios de esa identidad ante el mundo, con toda la problemática y las cuestiones que lo rodean. La cultura y las artes, por añadidura, desempeñan un papel destacado en la protección del objeto de la identidad, dentro de una relación dialéctica que va creciendo y desarrollándose.

De ahí que la configuración cinematográfica juegue, en cada nación y en cada cultura humana, un papel central y directo en la afirmación de la esencia- personalidad patriótica, regional, nacional, ideológica, estética, religiosa, historicista, y social, llegando hasta la identidad humana. Por eso la configuración cinematográfica ha entrado, desde hace más de un siglo, incluso desde los albores de la fundación del cine, a finales del siglo XIX, en el marco de una relación de oposición contra todo el que quiere menoscabar o afecta la cuestión de la identidad. Por lo tanto, ha pasado a ser una de las armas defensivas más importantes de esa identidad en cada una de las naciones, ya que permite una expresión directa del pensamiento de la nación, de sus componentes y su legado civilizacional a través de una relación dialéctica que se sustenta sobre la inversión en una serie de aspectos relacionados con el lenguaje y la visión humana, es decir:

3.0 Primero: La lengua

La lengua en el cine es un soporte fundamental para expresar la realidad de la identidad cultural de la película, pues es la materia de comunicación, el puente, el único vehículo que permite sacar a la película fuera del ámbito del silencio hacia el ámbito del significado de la identidad. Es lo que se aprecia en la perspectiva del experto en lingüística aplicada de la universidad de Edimburgo, John Joseph, cuando dice que las lenguas se conforman a través de la identidad. Este concepto de la lengua se convirtió en

parte fundamental de la lingüística moderna. Por consiguiente, la defensa de la importancia de la identidad lingüística pasó a formar parte del concepto científico de la lengua. Eso es lo que precisamente intenta la industria del cine moderno afirmar por medio de la configuración dialéctica que refleja la naturaleza de la sociedad, su identidad, sus peculiaridades.



La lengua ha superado el concepto clásico para estar presente en las artes y, en concreto, en el cine y en el teatro como una disposición formal de representación y comunicación. Por lo tanto, John Joseph indica que cualquier aplicación lingüística necesita tener en cuenta la identidad si quiere ser una aplicación completa y fecunda, con sentido, puesto que la propia identidad no adquiere su sentido pleno si no es con la esencia de la lengua, y con la forma funcional que desempeña la lengua, y con las vías y motivos que hacen por sacarla a la palestra y desarrollarla, y por la forma de aprenderla y usarla cada día por parte de todos los usuarios de la lengua en todo momento y ocasión.

Cuando los hablantes y los escritores se den cuenta de esta forma tan enraizada, vemos que tanto la forma como el contenido productivo de la lengua son un problema, y son movidos a menudo por los dictados de la identidad. Asimismo, el concepto y la interpretación son dos problemas, que a menudo son movidos por la percepción de la identidad. Las verdaderas identidades de las lenguas que utilizamos se han conformado de esta manera. El desafío histórico de cualquier lengua, como el chino, el inglés o el quechua (una de las lenguas indoamericanas, de amplia difusión en Perú y en zonas colindantes), ha estado siempre ligado estrechamente a la constitución de la identidad religiosa, étnica o nacional. Anderson planteó la idea de que la lengua es la base sobre la

que se construye el imaginario de la nación. Si bien es de alabar la gran atención prestada al vínculo entre la lengua y la nación, los estudios de historia de las lenguas sugieren que ninguna de las dos conforma la base del otro edificio, sino que, por el contrario ambos parecen dos edificios gemelos contruidos de forma que cada uno de ellos soporta el peso del otro. Pero no se puede censurar a Anderson, en un momento en que observamos cómo los propios lingüistas, que fueron incapaces de lograr la conciliación conceptual entre una lengua determinada con este concepto tan común, prefieren negar su existencia de forma absoluta, o situarla en una categoría inferior, en el mundo del olvido, que se considera plenamente irreal, lo cual merecería una investigación científica o algún apoyo.

La lengua, partiendo de lo que una persona determinada dice o escribe, contemplando por igual la forma y el contenido, es una cuestión central por lo que respecta a la identidad individual, puesto que inscribe a la persona dentro de una serie de identidades. No configura un texto de lo que dice la persona, sino un texto de la propia persona, puesto que el producto del exceso de lectura va a ser, en realidad, demasiado rico como para que el propio texto pueda soportarlo.

El término de “lengua modelo” está ligado a la forma de esas funciones, si bien está ligado, de forma aún más estrecha, a la identidad nacional, puesto que la interpretación de determinada lengua en clave nacional cubre siempre un amplio espectro de variación dialectal. En algunos casos, como por ejemplo el de la lengua china, los dialectos que se inscriben dentro de dicha lengua son diferentes unos de otros, en la misma medida en que el inglés difiere del sueco. La percepción del concepto de “lengua modelo”, y su preservación, exige crear una serie de acciones institucionales a amplia escala, a través de la escuela, los equipos de redacción, diccionarios, libros de gramática, textos elaborados, sistemas de control y de activación lingüística. A un nivel más concreto, es necesario crear premios, hacer correcciones, advertencias, dar recompensas y castigos. Entre las tareas que recaen sobre esas instituciones está la de consolidar la nación de forma clara y “normal”, particularmente mediante la escuela, pero también en el campo de la gramática y la retórica que utilizan. Tras esas instituciones a gran escala se sitúan fuerzas motrices que generalmente tienen un deber para con la nación, un deber

religioso, o ambos deberes. Cuando esas se sitúan detrás de las instituciones de menor escala, es porque se unen a elementos fuertes ligados a motivaciones personales. Una de las funciones principales de esa lengua modelo consiste en fijar una serie jerárquica que mide la situación de los individuos. El resto de las funciones consisten en intentar fijar los elementos de la identidad individual disponible para la interpretación (el exceso de interpretación) lingüística.

La identidad, en la medida en que incluye una clasificación, se considera una suerte de representación. En la medida en que incluye una interacción lingüística entre la gente, se considera también una suerte de comunicación. Lo que no admite duda alguna es la existencia de la posibilidad de fragmentar la identidad en partes, de modo que cada parte puede clasificarse en tanto que comunicación o representación (o auto representación). Pese a ello, hay que decir, por lo menos, que cuando tú interpretas tu esencia, tu identidad ocupa un papel relevante, por encima de lo habitual, entre tus representaciones lingüísticas del mundo con respecto a tu propio ser. La interpretación que otras personas hacen de tu identidad ocupa un lugar relevante con respecto a ti, en gran medida, dentro de sus representaciones del mundo con respecto a sus propias personas. Es indudable que la auto representación de la identidad del hombre es el centro que regula sus representaciones del mundo, al igual que, a nivel de la comunicación, nuestra interpretación de lo que se nos dice y lo que se escribe regula nuestra interpretación de la identidad de aquellos con los que nos comunicamos.

Tanto si decimos que la identidad es un asunto fundamental con respecto a las dos finalidades tradicionales de la lengua, como si decimos que la identidad constituye en sí misma una tercera finalidad inserta dentro de las otras dos finalidades, eso no altera la realidad en nada. Lo importante es que comprendamos que si el uso que la gente hace de la lengua a nivel analítico se limita a la forma de configurar el significado y representarlo con sonidos, o transmitirlo de una persona a otra, o incluso ambas cosas a la vez, se va a eliminar algo de vital importancia: la propia gente, que siempre está presente, incluso antes de esa eliminación, en lo que dicen a través de la identidad que pueden recuperar (o al menos pueden interpretar) por medio de los sonidos, y que se trasluce en lo que dicen o escriben, o aquello a lo que aluden. Es preciso explicar e

interpretar de forma fiel y con claridad el significado lingüístico, incluyendo la manera en que se manifiesta la identidad de los hablantes. Es preciso entender que los propios hablantes son parte del significado, que son actores dentro de esa representación. Igualmente se hace necesaria una explicación detallada de la comunicación lingüística, que no sea el punto de partida de un determinado mensaje, sino, de nuevo, los propios hablantes, con las interpretaciones que hacen unos de otros, y que determinan la interpretación de lo que se dice, de forma interactiva.

Partiendo de estas premisas, resulta evidente la importancia de la relación entre lengua e identidad, a una amplia escala, lo cual contribuye a recuperar la humanización de la lingüística. Este proyecto de humanización comenzó de forma fragmentaria e interrumpida en el primer tercio del siglo XIX, y no poco después de la época en que comenzó el estudio de la lengua y las lenguas de forma independiente del estudio de los textos reales y de cualquier teoría del papel de la voluntad.

Durante los siglos XIX y XX hubo diversos intentos de recuperar la inscripción del hombre dentro de la lengua. Eso mismo estudiaron los lingüistas, el intento de eliminar el factor humano, cosa completamente imposible desde el punto de vista científico. Sería muy extraño que la ciencia considerara que la única forma correcta de estudiar la dieta, por ejemplo, sería eliminar toda la comida y a todos los que la comen, con el fin de fijar unos principios y unas bases abstractas relativas a la dieta. Eso podría constituir un ejercicio intelectual de importancia, pero nadie consideraría seriamente la posibilidad de que esa fuera la única vía de estudio científico, y que no hubiera algún estudio de lo que la gente real come, y de cuál es la influencia de lo que comen en sus vidas. Los lingüistas, desde hace tiempo, se lamentan con pesar de que su campo científico se ha visto reducido, y atribuyen la reducción a múltiples fuerzas externas. Pero no han conseguido tener en cuenta la posibilidad de achacar la responsabilidad de ese problema a la persistencia de los motivos ideológicos, que insisten en gozar de consideración científica. La verdadera ciencia no exige, ni nunca ha exigido, únicamente la precisión en la metodología, sino también una visión clara de las cosas. Ninguno de estos dos elementos se sostiene sin el otro. El futuro de la lingüística se asienta sobre nuestra

capacidad de renovar la precisión y el rigor de forma que permita materializar todas las aplicaciones científicas posibles de este campo del conocimiento¹¹³.

El cine, con todas sus posibilidades técnicas, industriales, comerciales y culturales, puede aprovechar la lengua para hacer llegar un discurso ideológico y humanista a muchas partes del mundo. Eso es precisamente lo que ha logrado el cine iraní, o el cine indio, que han asombrado al mundo con su excelente mensaje, que se sustenta sobre las más esenciales causas del hombre.

3.1 Segundo: el vestuario

En el tratamiento cinematográfico, el vestuario constituye una unidad de representación rítmica y melódica completa, con todos sus modelos, líneas, colores, materiales, composición y detalles, que expresa directamente la identidad, que descubre sus secretos. Es una referencia visual, funcional, artística, dramática y estética de carácter dual, puesto que encierra el significado de la pertenencia a un lugar, un tiempo y una historia, y también la pertenencia a otros elementos, como:

1. La edad.
2. La profesión.
3. El sexo.
4. Otros significados y alusiones fuera del contexto profesional.

* Nada hay más ilustrativo al respecto que echar una rápida mirada a la diferencia de significado en la función cinematográfica entre lo siguiente:

1. Vestuario faraónico.
2. Vestuario griego.
3. Vestuario romano.

¹¹³ John Yossef, *La lengua y la identidad nacional, étnica y religiosa*, de John Yossef, trad. Abdennur Kharaqi, serie *El mundo del conocimiento*, n.º 342, Agosto 2007, ed. Consejo Nacional de Cultura, Artes y letras, Kuwait, 2007, pág. 298-300.

4. Vestuario medieval.
5. Vestuario de la época del renacimiento.
6. Vestuario del siglo XIX.
7. Vestuario de la época moderna.
8. Vestuario indio.
9. Vestuario japonés.
10. Vestuario africano.
11. Vestuario árabe.
12. Vestuario occidental.
13. Vestuario de los indios americanos.
14. Vestuario del hombre primitivo.
15. Vestuario de los astronautas.
16. Vestuario de los habitantes de la ciudad.
17. Vestuario de los habitantes de zonas rurales.
18. Vestuario marítimo.
19. Vestuario de caza.

En las obras de teatro y en el cine, al igual que en las series de televisión, el vestuario da una idea, desde el primer vistazo, de la naturaleza de la identidad de quien la viste, exactamente igual que la lengua que habla, con solo decir unas pocas palabras. El espectador envía señales cognitivas a su mente con las que determina el marco de la identidad compleja del vestuario. Puesto que el espectador recibe el significado del vestuario, que revela y define a los personajes, quien aparece con un traje de adivino es, para el receptor, un adivino. En el teatro, cine y televisión, como se sabe, se hace alusión a otra cosa. El vestuario revela la profesión y la pertenencia social y nacional. Se puede saber la época o etapa histórica de la obra gracias al vestuario, que además indica la situación material y el gusto y estilo, o incluso la estación del año, por ejemplo. El vestuario puede indicar un personaje arquetípico, en cuyo caso esa indicación permanecerá estable e inmóvil, sin transformación alguna, e incluso pasará de una generación a otra, como pasa con la Comedia del arte, donde todo está determinado con gran precisión, profesional y culturalmente.

Utilizar disfraces, como pasa cuando una mujer viste ropas de hombre, responde a motivos artísticos y dramáticos, y se inscribe dentro del tratamiento o manipulación artística¹¹⁴, es decir, utilizando otras palabras, una suerte de juego del que son víctimas los otros personajes, pero no el espectador. Ese juego no tarda en descubrirse en cuanto el actor se pone el vestuario propio del personaje que encarna, metiéndose en él e imprimiéndole un movimiento determinado, que debe ser acorde a la naturaleza del vestuario para no obstaculizar su desarrollo. Tiene, además, que recordar que el vestuario es parte de él, pues ahora ya no es el actor X, sino el personaje Y, el papel que está representando. Así pues, el vestuario determina la conducta general del actor y describe sus rasgos.

Dice Benedict: “La imagen del amante occidental solo expresa pasión cuando dicho amante está apasionadamente enamorado y viste extraños ropajes”.

Cambiar el uniforme o la ropa, y especialmente ponerse algo extraño no indica el amor verdadero, sino el deseo de disfrazarse con ropas de otros. Benedict alude al deseo de ofrecer señales disparatadas cambiando la apariencia despistando y confundiendo al espectador. El vestuario es un elemento consustancial al personaje, que ayuda al espectador a hacer una lectura de sus referencias y, por tanto, entender el sentido.

En muchas representaciones artísticas árabes el vestuario tiene una única función utilitaria, es decir, tapar la desnudez. El desconocimiento del carácter dramático y estético del vestuario puede atribuirse a concederle toda la importancia al papel de la palabra, a llevar el texto hasta sus últimos extremos. Lo que conviene que se vea, se diga, la estructura sonora, no se carga con referencias visuales. El estudio de la exposición artística y de la producción del significado no se emprende sino mediante la palabra. De modo que podemos decir que el fenómeno del vestuario tan semejante entre sí en los espectáculos artísticos árabes, o al menos en su mayor parte, se debe a la consideración de la palabra como la única capaz de representar todos los papeles.

¹¹⁴ A lo que nos referimos aquí con el término de tratamiento o manipulación artística es a las proyecciones de cine y obras de teatro o televisión que se basan en elementos estéticos visuales, y que ponen en juego los elementos dramáticos y significativos.



Los vestidos se componen de colores y de telas, se someten a la sicología de los colores. El personaje al que le estalla una desgracia utilizará el color negro para referir dicha desgracia, y el espectador entenderá que Olivia en el teatro de Shakespeare es “la noche”.

Así pues, el vestuario no es un vehículo estético cuya finalidad es adueñarse de la vista y ejercer fascinación, lo cual impide ejercer su papel puramente funcional. Algunos directores de ópera, o de otro tipo de espectáculos, entre ellos el cine, recurren a la exageración en la belleza del vestuario, y se recrean en el lujo del diseño del vestuario para saciar la vista del espectador y deslumbrarlo.

Eso niega la función dramática, haciendo que el espectáculo ofrezca unos valores ajenos a su propia estructura, ignorando las referencias del hecho dramático que se encarna en la obra.

Lo que escribió Roland Barthes sobre “las enfermedades del vestuario dramático” va, probablemente, en esa dirección cuando indicó que el hecho de desviarse del propósito o del sentido buscado e ir tras lo que no es funcional, ha de considerarse como una enfermedad, más que como una simple desviación. Conviene que la enfermedad reciba un tratamiento, al respecto de lo cual señala Barthes: “Veo tres enfermedades o dolencias o ilusiones en el vestuario dramático, que son las más extendidas: la tercera enfermedad es el dinero”. Lo que pretende decir cuando habla de la inflación funcional histórica de ahogarse en los detalles se refiere a esa exageración en mostrar con todo

detalle los pliegues, bordados y botonaduras de los vestidos, ese interés en que todo quede muy claro a la vista. Lo importante es reconstruir el pasado de forma automática. Ante ese automatismo que despliega el papel del vestuario, con la excusa de crear realidad, el espectador, muy a menudo, se siente atrapado, cae en las redes, hasta el punto de que se le fragmentan las alusiones o gestos sociales, es decir, la expresión externa sensorial y material de las contradicciones y conflictos sociales.

En los espectáculos dramáticos árabes modernos el vestuario se trata de forma más bien casual y azarosa. Es raro encontrar un director que realce la importancia del sentido del vestuario o lo elija con precisión y cuidado.

Es como si su función fuera tapar la desnudez del cuerpo, nada más. Pero si la representación dramática (cine, teatro y televisión) se dirige al espectador con un lenguaje visual, huelga decir que el significado y matices que aporta el vestuario es parte de ese lenguaje. Los vestidos se presentan a menudo como una unidad que parece prototípica y estereotipada, en tanto que los personajes que los visten son diferentes en cuanto a su cultura, su pensamiento o su posición social. ¿Qué sentido tendría que todos vistieran chaqueta, pantalón y corbata sin que ello tuviera ningún significado?

En las obras históricas la anarquía parece enseñorearse de la situación, puesto que los vestidos son iguales y únicos para todas las etapas y, si hay alguna diferencia, es muy leve y no se aprecia (el turbante o el caftán de manga larga para todas las épocas, tanto si es la época preislámica, la islámica o la abasí, y etc.). Incluso en algunas obras de ficción o fantásticas, como las llaman sus autores, que están al margen del espacio y del tiempo, los diseños refieren a una época y lugar determinados.

Podemos ver un actor vestido con ropas holgadas en los que parece preso y se mueve en escena con cierta dificultad, con el cuerpo perdido entre el laberinto de esos ropajes, dando la impresión al espectador de que es la ropa la que lo ha vestido y no él el que se la ha puesto, por no hablar de matices o señales parásitas que pueden surgir y que no tienen valor alguno. El cuerpo del actor es, entonces, el vestuario más importante que se

pone, puesto que el actor es el portador del discurso dramático en todas las épocas del drama, que homenajean el cuerpo humano.

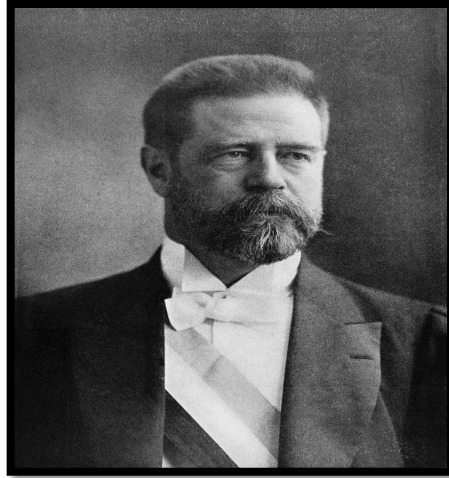
La función del vestuario es cognitiva y estética, pero no es independiente nunca del significado, puesto que es una parte de un entramado global que es la representación artística, y no se refiere a sí mismo, sino que es la representación de unos sentidos y matices que se entrecruzan con otros sentidos y matices aportados por otros elementos de la representación, para constituir, en definitiva, un todo completo que conforma el sentido de la obra¹¹⁵.

En este punto podemos hacer referencia a algunas obras de cine que celebran el vestuario como portador de significado, como revelador de la personalidad social, la clase social, el lugar, el tiempo o la edad. De forma indicativa, que no exhaustiva, podemos señalar:



1. La película *El laberinto del fauno*.

¹¹⁵ D. Nadim Maala, *La lengua de la representación teatral*, vol. 1, *Dar al Mada de cultura y edición*, Damasco, 2004, pág. 66-67.



de Rossana Lacayo (Nicaragua),

en la que el personaje burgués, llamado Germán, viste ropa lujosa y moderna, que refleja su clase social y su posición económica. Pero gradualmente se va desprendiendo de ese lujo como consecuencia de su relación con dos jóvenes, Claudia y Ramiro, descubriéndose así la naturaleza del conflicto entre la realidad y la imaginación, que se mezclan en su mente. Esa contradicción se refleja en la identidad del hombre moderno, que vive una crisis dicotómica, en una época dominada por las convulsiones, dudando entre vestir determinadas ropas o desprenderse de ellas, lo cual es reflejo del conflicto personal y social, el conflicto identitario. La película se produjo en el año 2012.

2. En la película portuguesa *Prescrição* (receta), de Marco Miranda, producida en 2012, los protagonistas visten ropa moderna pero diferente en su forma y color. Viven en una ciudad ruidosa, rodeados de grandes interrogantes existenciales. Como parece que no hay respuestas, tampoco hay lógica en la combinación de colores en sus vestidos, de modo que los interrogantes siguen abiertos, a diferencia de la realidad imperante.



En la película británica *The Road to Guantanamo*, del director británico Michael Winterbottom, se plantea una contradicción cara a cara entre los uniformes militares americanos y los detenidos, que visten ropa civil que refleja su identidad social. En la prisión de Qandahar, y después en Guantánamo, se practican las peores formas de tortura física y psicológica contra los británicos de origen paquistaní. Risal Ahmad, Shafiq Rasul y Asef Iqbal, que van a Guantánamo para ayudar a las víctimas de la guerra, pero son detenidos con la acusación de pertenecer a Al Qaeda. Esa variedad en el vestuario entre los uniformes militares y la ropa civil expresa la brutalidad del ejército americano.

3.2 Tercero: El legado y la cultura popular

El legado es una unidad cultural rica en cuanto a manifestaciones e interacciones de la identidad, tanto en lo que atañe al legado oral como el registrado por escrito, tanto en el ámbito sonoro como visual, o en ambos conjuntamente. Se trata de un componente esencial de la identidad, con todas las manifestaciones, componentes y variantes de la identidad, así como sus particularidades esenciales y sus tendencias intelectuales. Esto es lo que afirman Saleh Abu Asba y Muhammad Ubayd Allah.

Es cierto el dicho que reza “la cultura popular es parte de nuestra vida diaria, pues interviene en nuestras relaciones sociales, influye en el tipo de vida que llevamos a diario, en nuestra elección de los colores, en la decoración de nuestras casas, en la música que nos emociona, en las historias con las que disfrutamos, en la poesía que

degustamos”. En efecto, la cultura popular es un componente esencial que distingue un pueblo de otro, que conforma sus gustos, que actúa preservando el espíritu colectivo ligado al pasado y que conforma las motivaciones de cara al futuro.

La realidad que observamos cada día en los medios de comunicación de masas en sus distintos formatos (radio, televisión, cine, medios impresos o medios electrónicos) suscita unos interrogantes esenciales al respecto de la cultura popular, especialmente con el flujo informativo occidental que ha llegado a amenazar las culturas populares de diversas partes del mundo. De ahí que el interés por la cultura popular sea tan necesario para preservar la identidad de la nación árabe, para reforzar la cohesión de su estructura y preservar su especificidad¹¹⁶.

Era algo natural que se reflejara el acervo del arte popular y las manifestaciones del legado cultural en todos los géneros de artes sonoras y visuales practicadas por las sociedades humanas, pues se trata de una de las fuentes más importantes de las que se nutren dichas artes. Eso es lo que afirma la investigadora de artes aplicadas, Maha Mahmoud Ibrahim, cuando señala:

“El arte popular es un ejercicio colectivo al que recurre la sociedad popular en su vida diaria para llegar a un producto artístico que exprese las cualidades, características y rasgos del hombre, que es el sostén de la vida popular y el producto íntegro de la cultura del pueblo, en sus diferentes generaciones, ambientes y clase sociales, ligándolo así al pasado, y haciéndolo consciente del presente y aspirando a un futuro brillante. Por eso puede decirse que el arte popular es como su dueño, el hombre, puesto que es un arte que surge del sentimiento del hombre, con el cual despierta los sentimientos de otros con una gran sensibilidad capaz de encarnar la verdad vista, además de las configuraciones mentales, para desempeñar una función útil que cubra las necesidades materiales y las formulaciones espirituales recónditas de la sociedad popular.

¹¹⁶ Saleh Abu Asbaa y Muhammad Ubayd Allah, *La cultura popular. Estudio de los usos y artes y la comunicación*, Actas del XVI Congreso Internacional de Philadelphia, ed. Univ. Philadelphia, Ammán, 2013, pág. 246.

Ese acervo, como concepto moderno, se ha utilizado en la arquitectura moderna, al igual que en poesía, cine, literatura, teatro, arte y novela. Se trata de un concepto que se refiere a aquello que se va conformando o creciendo en tamaño a base de añadidos sucesivos, o lo que va creciendo despacio por efecto de los añadidos sucesivos a las artes a lo largo de las épocas. También significa la capacidad de la sociedad a resumir o extraer una fórmula nueva de significado cargada con las raíces primeras, como fuente de inspiración, y con unidades formantes que contribuyen a desarrollar unos significados conformes a la nueva función de significado. Ese acervo se manifiesta de forma clara en el arte popular egipcio, y particularmente en la arquitectura exterior e interior (y en el cine en la variedad de producción y de tratamiento).

La naturaleza de la época en la que vivimos se distingue por el materialismo y por el progreso científico y tecnológico, y por la pobreza de los valores humanos, espirituales y morales. Al caer la sociedad árabe prisionera de las corrientes y tendencias intelectuales extranjeras que dominaron las mentes durante largo tiempo, se borró nuestra identidad, se perdió la creatividad productora que había en nosotros, y nuestra cultura, que pasó a ser un mero proceso de transmisión e imitación que no era acorde a nuestra naturaleza y personalidad árabe”¹¹⁷. La cuestión del retorno a la cultura popular y los valores del legado cultural, para volver a ponerlos en valor en las artes en general, y en el cine en particular, es algo necesario. Es preciso preservar la naturaleza de la identidad nacional y árabe y de la identidad social.

En su estudio científico sobre la identificación entre legado y modernidad, el investigador del legado popular, Mundir Al Hayek, se muestra de acuerdo con Maha Mahmoud Ibrahim y Saleh Abu Asba, y Muhammad Ubayd Allah, pero contempla esa relación desde otra óptica, cuando señala:

“Las sociedades humanas han advertido recientemente la necesidad de documentar el legado popular, que en su mayor parte es de carácter oral, así que han comenzado a estudiarlo y analizarlo, por la importancia que han descubierto que posee en cuanto al

¹¹⁷ Maha Mahmoud Ibrahim, *el acervo en el arte popular*, *Actas del XVI Congreso Internacional de Philadelphia*, ed. Univ. Philadelphia, Ammán, 2013, pág. 468.

conocimiento de las características distintivas de cada sociedad, así como los factores que conforman y desarrollan dichas características. Además de ello, podemos decir que el legado popular constituye una materia querida para todos los miembros de la sociedad, porque recoge parte de sus sentimientos, sus recuerdos y su historia común. De ahí la recopilación del legado popular, y la importancia creciente, como respuesta a una necesidad psicológica profunda de las sociedades, de preservar sus costumbres, tradiciones y valores, y transmitirlos a las generaciones venideras. Así mismo, el legado popular, con la literatura, valores, costumbres, tradiciones y conocimiento cultural y material que encierra, es una enorme riqueza nacional.

El legado popular se fue transmitiendo durante siglos y generaciones. Cada generación vivía con la generación precedente, y practicó con ellas sus ritos, tradiciones y costumbres, para luego practicarlos con la generación siguiente, en un bucle sin fin. Esto es lo que ha hecho que el legado cultural haya llegado a nosotros desde el pasado remoto y el pasado reciente. Pero no podemos negar que está vivo en nosotros, que vive con nosotros, activo e influyente en nuestra vida pública y privada, seamos o no conscientes de ello. El legado cultural ha utilizado todas sus herramientas: cuentos, refranes, cancioncillas y otros, con el fin de plantar sus valores en las generaciones siguientes. De ahí le viene la peculiar vitalidad al legado, que es lo que creó la dicotomía entre legado y modernidad, y permitió que surgieran muchas ideas sobre la modernidad del legado, pues no es legado a no ser que lo aceptemos tal como es.

El legado popular se distingue por su vitalidad, y su constante renovación, merced a su sencillez, puesto que es, en esencia, una expresión de la vida de la gente sencilla. Esta puede ser una de las principales causas de la autenticidad del legado popular, y de que no se haya dejado influir por las corrientes seductoras y aplastantes del modernismo. Cuando muchas de las sociedades estaban a punto de perder su propio ser, encontraron en el legado popular una forma de sentimiento nacional a la que aferrarse, así que intentaron revivirlo renovando los ritos y prácticas de las fiestas y eventos populares”¹¹⁸.

¹¹⁸ Mundir Al Hayek, *Reflejos del legado popular, Actas del XVI Congreso Internacional de Philadelphia*, ed. Univ. Philadelphia, Ammán, 2013, pág. 55.

Así pues, el cine mundial, árabe, asiático y africano se han servido de muchas de las manifestaciones de este legado, con sus variados y diversos tipos, estilos y referencias, por ser algo originario y auténtico, con profundas raíces antropológicas, confirmando así la cuestión de la identidad. Muchas han sido las manifestaciones de este uso de la cultura popular en el cine, que se ha reflejado en formas y temas muy diversos, como por ejemplo:

1. Manifestación de costumbres y tradiciones.
2. Manifestación de comidas y bebidas.
3. Manifestación de vestidos para ocasiones, fiestas y eventos.
4. Manifestación de encuentros, reuniones y celebraciones en diferentes eventos.
5. Manifestación de alegrías y tristezas.
6. Manifestación de bodas.
7. Manifestación de nacimientos.
8. Manifestación de divorcios.
9. Manifestación de fallecimientos.
10. Manifestación de fiestas de nacimiento.
11. Celebraciones religiosas.
12. Celebraciones y eventos nacionales y militares.
13. Celebraciones mitológicas, en especial en pueblos primitivos, que vemos a menudo en la vida de tribus de África, Asia y América Latina.

Podemos señalar aquí algunas obras cinematográficas que celebran el legado y la cultura popular, que presentan como las portadoras del sentido de la identidad en sus diferentes variedades y estructuras. En particular, la industria cinematográfica árabe, que parte de la riqueza del legado cultural árabe y las artes populares, enraizadas en las costumbres y las tradiciones¹¹⁹.

¹¹⁹ Nabil Raghid, *Guía del crítico artístico*, ed. Biblioteca Gharib, El Cairo, 1981, pág. 127-137.



1. La película *La tierra*, con guión y diálogos de Hassan Fuad, y dirección de Youssef Chahine, producida por la Institución Pública de Cine de Egipto en el año 1970, que defendía con vigor los valores morales de la gente de las zonas rurales árabes, y reafirmaba la cuestión de la identificación entre el hombre y el territorio como valor supremo del legado. Esta cohesión sirvió como anuncio de una identidad nacional, pues no había separación entre el hombre agricultor y el territorio en el que habitaba y trabajaba. La película arrojó luz sobre muchas costumbres y tradiciones que regulan los valores morales de la gente de las zonas rurales, como la comida, la bebida, la cooperación entre unos y otros, las reuniones y el diálogo.



2. La película *El campo triste*, con guión y dirección de Muhammad Abdelwahab, producida por la Sociedad de Artistas Unidos de Egipto en el año 1948, película que arrojaba luz sobre la cultura de la venganza de sangre en el medio popular, frente al deseo de acabar con esa práctica por medio de la cultura del amor, la tolerancia y el diálogo.



3. La película *Vientos del sur*, con guión, diálogos y dirección de Muhammad Salim Riad, producida en Argelia en 1976, que arrojaba luz sobre el lado positivo de los habitantes de las aldeas de montaña, mediante las relaciones que vinculan a una joven estudiante con su compañera, de la que toma la sabiduría y la valentía, trasluciéndose así los valores de la autenticidad, el legado y lo popular.



4. La película *Diario de un fiscal rural*, producida por la Institución Egipcia de Cine, en el año 1969, sobre la historia del escrito Tawkiq Al Hakim, con guión de Farid Faraj y Tawfiq Saleh, dirección y realización de Tawfiq Saleh, película en la que se describe la corrupción del aparato del estado en la aplicación de la justicia. La película arroja luz sobre la vida en el campo egipcio, las costumbres y tradiciones que la gobiernan.



5. La película *El collar y las ajorcas*, producida por la Sociedad Mundial de Televisión y Cine de Egipto en el año 1986, con guión de Yahya Azmi y Khairi Bishara, y dirección de Khairi Bishara, película que arroja mucha luz sobre la vida popular en el sur de Egipto, en la aldea de Al Karnak, en Luxor, y se detiene a mostrar diversas manifestaciones de la tradición popular.

3.3 Cuarto: Edificios y arquitectura visual

La arquitectura no es algo único, sino un conjunto de estilos, modos y maneras que reflejan épocas, lugares y decursos de la historia, con el fin de expresar la naturaleza de la identidad. Se trata de un modo de expresión complejo, puesto que hay distintos tipos:

1. Arquitectura de la ciudad y las capitales.
2. Arquitectura del ambiente popular y barrios pobres.
3. Arquitectura de ambientes étnicos.
4. Arquitectura de ambiente marítimo.
5. Arquitectura de ambiente desértico.
6. Arquitectura de ambiente de montaña.

7. Arquitectura de ambientes islámicos.
8. Arquitectura de ambientes cristianos.
9. Arquitectura de ambientes judíos.
10. Arquitectura de medios sociales / capitalistas y burgueses.
11. Arquitectura de medios sociales / proletarios.
12. Arquitectura de ambiente occidental.
13. Arquitectura de ambiente asiático.
14. Arquitectura de ambiente africano.
15. Arquitectura de ambiente griego.
16. Arquitectura de ambiente romano.
17. Arquitectura de ambiente de la época del renacimiento.
18. Arquitectura residencial.
19. Arquitectura oficial: edificios públicos e instituciones.
20. Arquitectura turística.
21. Arquitectura sanitaria.

El investigador y crítico Nabil Ragheb hace alusión a muchos de estos tipos de arquitectura. Los estilos y modelos que controlan su configuración, las dimensiones estéticas que incluyen, y esa otra dimensión que aportan a la industria cinematográfica, que reafirma el asunto de la identidad cultural. Dice así:

“El arte de la arquitectura nació en el momento en que el hombre comenzó a pensar en construir un espacio en el que refugiarse y protegerse de los elementos de la naturaleza. Pero, naturalmente, se partió de una visión primitiva acorde a los primeros tiempos del arte prehistórico.



Los antiguos egipcios fueron pioneros en su hábito de transformar la arquitectura de unos intentos ingenuos típicos de la última fase de la edad de piedra, representados por esos grandes bloques pétreos en paralelo, sobre los cuales se situaban enormes bloques de piedra lisa, con el lado rugoso hacia arriba. En efecto, los faraones fueron los primeros en hacer de la arquitectura un arte con función también religioso, cuando levantaron, ya en la dinastía antigua, la *mastaba*, esa enorme construcción de cuatro paredes con un largo pasadizo que llevaba a estancias situadas bajo tierra en las que se colocaban los ataúdes de los fallecidos y sus estatuas, con ofrendas. La zona de Saqara fue famosa por ese tipo de arquitectura compleja.

En la tercera dinastía, Imhotep erigió la pirámide escalonada de Zoser, rodeada por edificios magníficos de piedra caliza, con columnas fasciculadas y redondeadas por dentro. En la cuarta dinastía, se erigió la pirámide más grande, para servir de tumba al faraón Keops, en el desierto de Giza, que cubrió con piedra blanca pulida. En el interior había corredores que subían y bajaban con el fin de despistar a los ladrones. Había un solo corredor que subía a la habitación donde estaba en terrado el rey, en su ataúd, sobre la cual se construyeron cinco habitaciones para aligerar la presión.

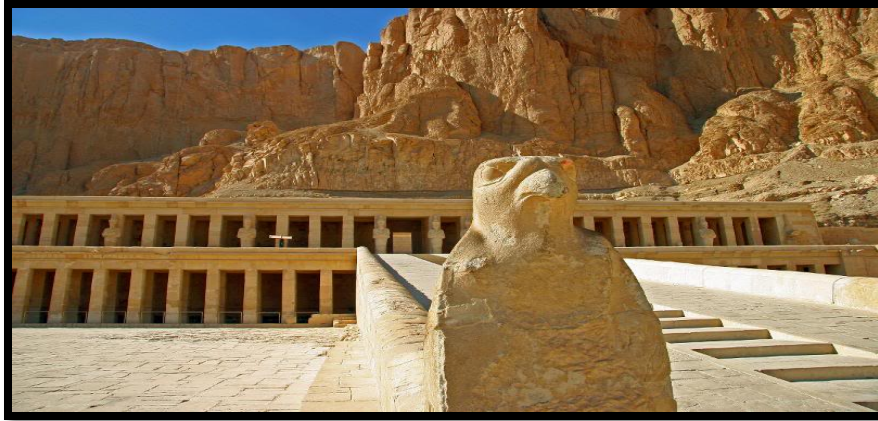
La pirámide se considera una maravilla arquitectónica cuyos secretos todavía hoy siguen intentando desentrañar los sabios, expertos y arquitectos. Lo que hemos señalado sobre la pirámide de Keops se puede aplicar, hasta cierto punto a las pirámides de Kefrén y Micerino. En particular, el templo del río de la segunda pirámide se considera una revolución temprana en el desarrollo de la arquitectura, por el uso que hace de la

cubierta horizontal con piedras, y el uso de enormes bloques de piedra para construir los contrafuertes y el tejado.

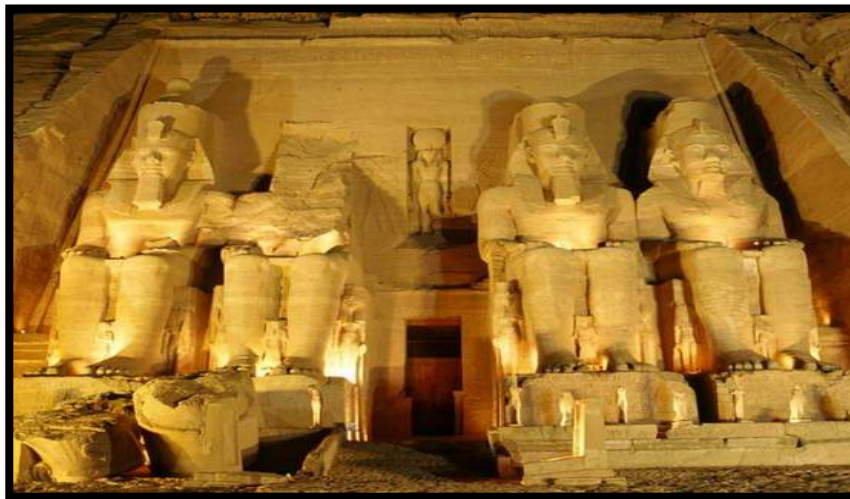
Pese a su enorme tamaño, fueron esculpidas con enorme delicadeza, y se cubrió el suelo de mármol, mientras que la luz llegaba al interior por unas estrechas oquedades en el pabellón principal, situado sobre los pabellones laterales. Este templo faraónico es una escuela de arquitectura, que dejó su impronta en la arquitectura griega y romana, y después en la cristiana.



Aproximadamente un siglo después se construyó el templode Sahura en Abusir, en el que se colocaron por primera vez esbeltas columnas en lugar de contrafuertes, El arte de la arquitectura se trasluce en cómo el artista se inspiró en la forma de las pirámides que llenan la zona del río al tallar las columnas, además de la decoración colorida de los muros, que no vemos en la pirámide Kefrén. Estos avances estéticos fueron el preludio de la arquitectura de la dinastía media y la moderna. Los nobles ya no se hacían enterrar junto al rey, sino que empezaron a erigir sus propios templos y tumbas privadas en los promontorios situados a lo largo del río. Esto puede verse especialmente en el Valle de los Reyes, que se considera una nueva maravilla arquitectónica. Las habitaciones tumba fueron excavadas en lugares profundos en la roca, a unos 140 metros de la superficie, y los templos funerarios estaban separados de las tumbas. En la parte oriental del promontorio, según el mismo eje, se levantaron las tumbas, de manera que fuera fácil la conexión entre tumba y templo.

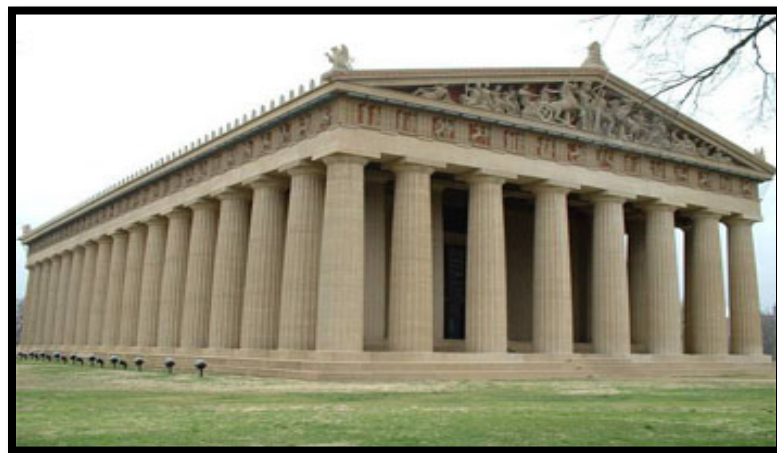


Uno de los templos más extraordinarios es el de la reina Hatshepsut, situado en *Al-deir al-bahri*, que fue levantado en tres niveles sobre columnas, enlazando los niveles sobre la colina occidental, en la que se excavó al zona sagrada del templo, lo que le daba cierta soledad estética, entre el emplazamiento natural y el diseño arquitectónico. Las columnas eran bloques longitudinales coronados con formas de flor de loto o papiro. La escultura y la arquitectura se funden en las estatuas en forma de esfinge, que vigilan el camino, y fueron diseñadas como libros arquitectónicos. Esto también se aplica a los relieves que cubren los muros.



El templo de Abu Simbel, que fue construido por Ramsés II, es otra maravilla, tanto de la escultura como de la arquitectura. Puesto que en realidad no se construyó, sino que fue esculpido en la montaña. Incluso las esculturas y las columnas eran un solo bloque esculpido en la montaña. En la fachada del templo hay cuatro enormes estatuas de Ramsés II sentado sobre el trono, con una altura de 20 metros. En la misma dirección

encontramos los templos de Edfu, Karnak y Luxor, si bien se basan más en la arquitectura que en la escultura. La fachada es un enorme bloque con paredes inclinadas hacia el interior, con una superficie que no queda interrumpida más que por la abertura del interior, y cuatro canales para colocar las banderas. En el interior hay un patio rodeado por una techumbre soportada por columnas, tras la cual hay otro patio de columnas, techado, tras el cual se sitúa la zona más sagrada. Al templo de Karnak se le añadieron dos filas principales de columnas sobre las filas laterales del patio de columnas, y se utilizaron los muros existentes entre el nivel superior y el inferior para practicar unas ventanas de piedra que llenaban el lugar de una luz pálida y enigmática. Si comparamos la arquitectura sumeria con la egipcia, resulta muy escasa y pobre, particularmente si tenemos en cuenta que los sumerios eran pobres en materiales de construcción, principalmente en piedra. Esto se ve claramente en el pequeño templo que se construyó en honor de la diosa de la fertilidad cerca de Ur, sobre una amplia plataforma, hecho de adobe y cubierto por oquedades hechas con nudos de madera recubiertos de bronce. Una escalera de piedra conducía a una puerta en los dos lados de las estatuas de leones. A ambos lados de los muros de entrada hay frisos decorados con imágenes de animales y aves. Esta tendencia continuó con la arquitectura asiria, babilónica y persa. Las torres que tenían varios pisos y que estaban adosadas a los templos fueron las construcciones más importantes de los sumerios, cosa que la arquitectura egipcia no practicó.



En cuanto a la arquitectura griega, se vio influida por las conquistas griegas, que le dieron a conocer los estilos arquitectónicos de Egipto y de Asia. Sin embargo, los griegos se dedicaron a construir los teatros, coliseos, estadios deportivos y ciudades completas. La mayor parte de las características de la arquitectura griega se traspasaron a la arquitectura romana con el florecimiento del imperio romano. La arquitectura no se limitaba a los aspectos religiosos de la vida, sino que abarcaba también todos los aspectos mundanos, y utilizaba todos los materiales posibles, como madera, piedra, mármol, arcilla, adobe, cemento, y revestimientos de piedra, mármol o yeso. Se logró superar el problema de instalar cubiertas sobre amplias superficies sin utilizar columnas utilizando las bóvedas de cañón sustentadas en los muros laterales caracterizados por su grosor y por los contrafuertes. También se utilizaron bóvedas cruzadas, que parecían más ligeras y dejaban espacio para colocar huecos o ventanas, en tanto que el centro de gravedad recaía sobre los puntos de apoyo que podían reforzarse por medio de contrafuertes. El objetivo de la arquitectura romana era reafirmar las líneas estéticas y las manifestaciones de poder que encarnaban los decorados de los edificios, con destacados relieves.

El templo romano está poderosamente influido por el templo griego, aunque difiera de él en la base elevada con un cornisa saliente, en el conjunto de escalones situados a la entrada del edificio, en la grandiosidad y tamaño de la edificación, que inspira reverencia y respeto, y en las líneas de columnas adosadas a la parte sagrada del templo por los laterales y por detrás. Los romanos erigieron también algunos templos de piedra redonda, en la que no se practicaban orificios, salvo para las puertas, sobre los cuales colocaron cúpulas bajas, con un techado de estilo griego delante de la entrada, en el punto culmen de la iluminación del lugar. Los muros interiores se cubrieron de lujoso mármol, y la cúpula se adornó con decorados romanos conocidos como “decoraciones de cofre”, basados en cuadrados intercalados. La cúpula se asentaba sobre nervios que se aproximaban unos a otros en dirección al punto más alto. El templo más célebre dentro de este tipo es El Panteón.

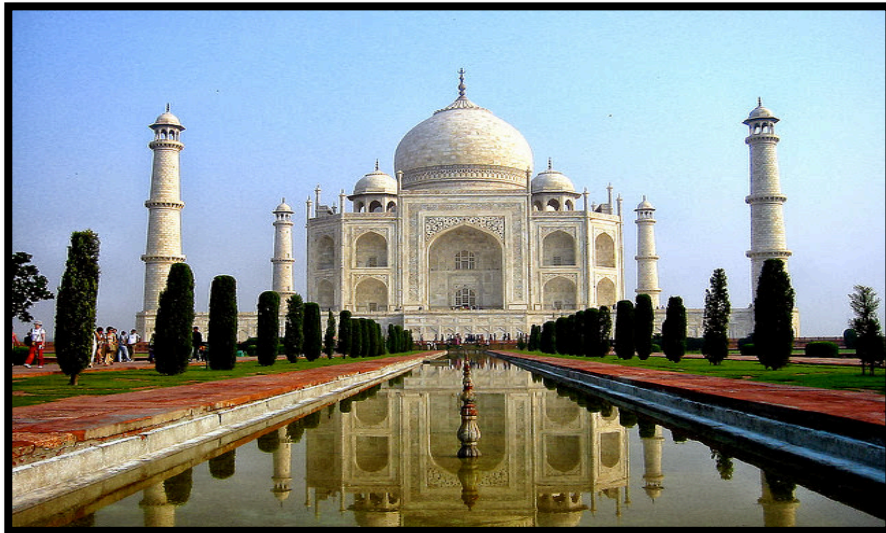


Una de las construcciones públicas más famosas es la plaza de Trajano, en la que todos los edificios están vinculados entre sí, formando una unidad integral, con las colinas que la rodean al fondo, para darle así el necesario fondo vacío por detrás. A la entrada de la plaza se erigió un gran arco que conducía al patio, rodeado por una techumbre en tres de sus lados, y después la basílica, en la que se sentaba el juez para juzgar a la gente. A los lados del patio, por la parte exterior, había unas alas en las que se construyeron las tiendas. En cuanto a los lugares de esparcimiento, como el circo, el teatro o la arena de los gladiadores, hay que decir que los arquitectos romanos destacaron en la construcción de elementos de esparcimiento y placer. Eso se deja ver con gran claridad en el Coliseo, construido en Roma en el primer

siglo de la era cristiana, destinado al ocio y esparcimiento, con una capacidad para 50.000 espectadores, en el que se excavaron estancias contiguas con pasadizos subterráneos bajo la superficie del recinto, con el fin de albergar a los animales y las fieras que se exponían o que participaban en los juegos. A comienzos de la era cristiana, se encerraba y torturaba allí a todo aquel que creía en la nueva religión. El Coliseo, desde fuera, parece constar de tres pisos sustentados sobre columnas unidas unas a otras, con nervios de medio punto, lo cual daba una sensación de grandiosidad y lujo.

Uno de los más famosos lugares de esparcimiento público eran los baños de Caracalla, también en Roma. Se trata de un edificio público dividido en el interior en varias partes que contienen todo lo necesario para el baño, como un lugar para quitarse la ropa, para masajes, juegos deportivos, duchas, baños, e incluso una oficina y salas de conferencias.

El baño propiamente dicho está situado en el centro, y se divide en la sección del baño frío, la de agua templada y la de agua caliente. El edificio está rodeado de un jardín que le imprime más belleza, con sus altos árboles y estatuas magníficas que representan a los héroes del deporte romano en sus diversas modalidades.



La arquitectura india se basó, en sus principios, en la madera. Pero desde la época del gran Ashoka, en el siglo III de la era cristiana, se observa el uso de la piedra en palacios y construcciones conmemorativas, así como en los templos budistas y brahmánicos.

Los templos budistas se tallaron en roca, con una plataforma principal sustentada sobre basamentos cuadrados u octogonales con coronas en el centro del mihrab, en el que se erigía la estatua del Dios adorado. Los templos brahmánicos se erigieron en forma cúbica, con una especie de pirámide encima, decorada con escaleras talladas en relieve.



En cuanto a los templos chinos, no nos queda nada de ellos, porque fueron contruidos básicamente con madera, y no han podido apenas resistir a los incendios o al paso del tiempo, además de que se usaban losas para revestir los tejados, lo cual hacía aumentar el peso sobre las columnas de madera. Todo lo que sabemos sobre los templos chinos proviene de los libros de los propios chinos, y de algunos estilos que siguen en vigor hoy en día. Los edificios budistas conocidos con el nombre de pagodas eran como una suerte de faros voluminosos con varios pisos que iban siendo más pequeños a medida que subían hacia arriba. Es evidente que la pagoda constituía parte de un conjunto de templos que se difundieron en China y en los países del entorno.

Los templos chinos se levantaban sobre columnas de bronce, con muros decorados con imágenes y telares de seda y lujosos tapices. Eran de enorme amplitud, y pese a ello el techo era doble, con un nivel superior que se levantaba sobre comunas interiores que no se veían desde el exterior, y un techado interior con baldosas pegadas con argamasa. Todo ello estaba cubierto con esculturas decorativas, con colores muy llamativos, como el dorado, el rojo o el naranja.



La arquitectura japonesa recibió extensas influencias de la arquitectura china, pero los artistas japoneses fueron más precisos en el tratamiento de los detalles arquitectónicos y la ornamentación, más elegantes y sensibles a los colores y las líneas. Las columnas de madera tenían el suficiente grosor para sostener las pesadas cubiertas con losas fijas. La mayor parte de los templos budistas y monasterios se construyeron con madera, con predominio de rojo y naranja

intenso. Los edificios se agrupaban en torno a un eje que partía de la entrada principal en la muralla, y se dirigía al patio dorado en el que se situaba el altar sagrado. La pagoda se situaba a cada uno de los lados del eje, para lograr el equilibrio arquitectónico total e inspirar belleza y hermosura, mientras que la estatua dorada de buda se colocaba sobre una plataforma elevada, sobre la cual había unos cortinajes de los que pendían instrumentos musicales.

Cuando el cristianismo se convirtió en la religión oficial del estado, en época del emperador Constantino, a finales del siglo IV, los arquitectos se interesaron por construir los templos adecuados para la nueva religión, que hasta entonces se había practicado en cuevas y catacumbas. Era esperable que la arquitectura se inspirara en los modelos ya existentes, así que la basílica romana se convirtió en el modelo para la construcción de las iglesias, dando lugar a la iglesia basílica, que en sus comienzos era una suerte de espacio rectangular al que accedían los que rezaban por un pequeño lateral con tres puertas situado al final de la cubierta de la entrada, sustentada sobre

columnas. El patio interior estaba rodeado con una cubierta de una fila de columnas, y al final de la entrada, la basílica se dividía en tres naves por medio de las columnas. En la parte delantera había una plataforma en la que se situaba el trono de los obispos, que se ocupaba en los eventos religiosos. El techo era de madera, con vertientes. Las iglesias basílicas más famosas son la iglesia de San Pedro en Roma, del año 326, y la iglesia de San pablo.



La arquitectura bizantina se refleja en la iglesia de Aya Sofía, construida por el emperador Justiniano en el siglo IV. Desde el exterior la iglesia aparece como un bloque compacto sobre el que hay una amplia cúpula, con medias cúpulas alrededor a menor altura. En el interior, el templo está dividido en naves, la central rodeada por otras laterales enmarcadas por columnas de granito de color rojo y verde. Los muros están revestidos de mármol, y el interior de las cúpulas de mosaico hecho de perlas, lo que le confiere una sensación de belleza espectacular, pues ha de tenerse en cuenta que la gran cúpula tiene un diámetro de 31 metros y una altura de 56 metros.

En Egipto, los arquitectos coptos comenzaron a construir iglesias una vez que el cristianismo se convirtió en la religión oficial. El único modelo constructivo del que disponían era el templo egipcio antiguo, similar en gran medida a la iglesia basílica de Europa. Pero la iglesia copta separaba el altar de la parte delantera y de las dos naves por medio de un retablo de madera esculpida por el artista en el lugar donde concluían

las líneas arquitectónicas y las imágenes de profetas y santos, que también se representaron dentro de las cúpulas cubiertas de yeso. La decoración y los relieves no eran demasiado profusos. La ornamentación principal se colocaba en el retablo del altar y en los capiteles de las columnas, con motivos vegetales. Los arquitectos coptos recibieron la influencia de la anterior opresión cristiana, así que hicieron las ventanas pequeñas y muy altas, para que quienes estaban rezando no pudieran ver lo que ocurría fuera de la iglesia.



La arquitectura Islámica se distinguía por su unidad formal, que permite distinguir cualquier edificio construido en el seno de la civilización islámica, difundida a lo largo y ancho del extenso mundo árabe. Pero esa unidad arquitectónica no llegaba al punto de uniformidad extrema, sino que permitía reflejar diferentes estilos en cada una de las distintas zonas del mundo islámico a lo largo de la historia. Son los estilos que se llevaron posteriormente al norte de África y a Al-Andalus. Los elementos eran próximos a la naturaleza. Se utilizaron columnas bizantinas, se recubrieron los muro de mármol, de mosaicos o de imágenes, tal como podemos ver en la mezquita Omeya de Damasco, construida por Al Walid Abdelmalik en el lugar donde estaba la iglesia de San Juan. En la época abasí, dominaron los estilos iraquíes anteriores al Islam, de modo que desaparecieron las columnas, reemplazadas por contrafuertes y basamentos. El adobe rojo sustituyó a la piedra, y los muros se cubrieron con ornamentos de yeso que se fueron alejando paulatinamente de la naturaleza, hasta perder por completo su relación con ella.



El estilo fatimí se distingue por la profusión en la representación de hombres, animales y aves y plantas, especialmente hojas vegetales, que se repiten en las imágenes y ornamentos hasta el punto de que fueron conocidas con el nombre de “las hojas fatimíes”. Se mezclaron elementos arquitectónicos magrebíes y abasíes, de manera que se utilizaron los contrafuertes recubiertos de decoración vegetal y caligrafía, y se construyeron cúpulas sobre las tumbas, cuando antes se construían únicamente sobre los mihrabes de las mezquitas. Los edificios más importantes de este estilo son la mezquita de Al Azhar, la mezquita de Al Hakim, la mezquita de Al Aqmar y las puertas de la muralla de El Cairo. Los mamelucos hicieron de Egipto un enorme museo de mezquitas, con las que alcanzaron la cumbre del arte arquitectónico, con el uso de mármol coloreado, mosaicos y mocárabes, con alminares muy altos, tal como podemos ver en la mezquita del Sultán Hassan y en el conjunto de Qalawun, o en la mezquita de Azzahir Baibras y Al Muayyid.



En la Edad Media la arquitectura en Europa se caracterizaba por ser de tipo gótico, con relaciones orgánicas entre el edificio y su significado, de manera que cualquier elemento, vacío, estatua o ropaje tenía su función arquitectónica y su significado estético. Estos significados estéticos eran, en la mayoría de los casos, religiosos, lo cual se lograba mediante elevadas columnas, altas torres y cúpulas cruzadas reforzadas en el techo, que provocaban sentimientos de reverencia espiritual y sublimación religiosa. Pero no había imágenes en los muros, debido a las grandes y numerosas ventanas y a las aberturas y relieves que ocupaban la mayor parte de la superficie de los muros.



En época del renacimiento, las artes se inspiraron en el uso de las columnas de la época romana, pero utilizaron las cúpulas en lugar de las altas torres reforzadas, revistiendo puertas y ventanas con relieves llamativos e imágenes hechas con yeso blando. El pionero de la arquitectura del renacimiento fue el florentino Brunelleschi (1377-1446),

que construyó la cúpula de la iglesia de Florencia, de una altura de alrededor de cien metros. De Florencia este tipo de arquitectura se trasladó a roma, donde Bramante (1444-1514) diseñó la iglesia de San Pedro y supervisó su construcción. El diseño de la cúpula fue de Miguel Ángel. Si Roma y Florencia habían recibido la influencia de la arquitectura romana, Venecia, por su parte, conservó el estilo gótico en gran medida, tal como vemos en el Palacio del Ducado, que une los nervios reforzados con los arcos de medio punto.



Con el paso del tiempo, la arquitectura alcanzó la época del barroco, que alcanzó su cénit en el siglo XVII, en el cual los artistas exageraron el uso de ornamentos, curvas en las líneas, conjuntos florales, coronas y formas humanas. El italiano Bernini (1598-1680) fue uno de los más célebres pioneros del barroco, que evolucionó en el siglo XVIII hacia el estilo rococó, que llegó al extremo en el uso de curvas, coronas, conchas, hasta el punto de que la gente se hastió de esa profusión ornamental, apartándose por completo de este tipo de artificiosidad y afectación al llegar el siglo XIX, en el que volvieron a los modelos clásicos representados por la época romana.



En otros países europeos, como Francia, Alemania, España e Inglaterra, dominó, en gran medida, el arte gótico. Francia no conoció el estilo del renacimiento hasta el siglo XVII, cuando empezó a utilizarse en los palacios construidos en el campo y en los alrededores de la capital. El palacio del Louvre representa la etapa de transición que aunó el estilo gótico con el del nuevo estilo del renacimiento, que llegó en el siglo XVI. La construcción del palacio duró un siglo y medio, y comenzó en 1564. Alemania tampoco conoció el estilo del renacimiento hasta principios del siglo XVII, aunque el arte gótico siguió ostentando la primacía. Inglaterra siguió el mismo rumbo, y España, sin embargo, recibió la influencia del estilo árabe andalusí, que fue predominante.

Con la llegada de la época moderna, la arquitectura fue perdiendo su personalidad unificada y distintiva, y comenzó a abrirse la vía de lo funcional, que es lo que acabó imponiéndose. El ritmo veloz de los tiempos se llevó por delante toda la ornamentación minuciosa y los detalles que requerían enormes dosis de paciencia y perseverancia. A principios del siglo XX surgieron nuevas teorías de arquitectura que perseguían someter la forma estética a la función y uso del edificio. Los pioneros en estas nuevas corrientes teóricas fueron los arquitectos americanos, como Sullivan y sus discípulos Frank Lloyd Wright. Esta tendencia americana se trasladó a Europa, y la arquitectura comenzó a caracterizarse por la sencillez geométrica, con extensas líneas rectas, intentando conciliar la belleza de la forma artística con las necesidades funcionales y operativas de la producción industrial. Todo esto influyó en los usos de las cubiertas, los huecos, las

columnas y los contrafuertes, así como en las relaciones de tamaño con los espacios vacíos, pero de forma que la función y el utilitarismo no acabaran con la forma estética

Era lógico que la tecnología moderna contribuyera al desarrollo de la arquitectura, que dio en usar materiales que no se habían utilizado antes, como el acero, el hierro forjado y el bronce. Lo mismo sucedió con el vidrio, que reemplazó a los gruesos muros de las fachadas, o con la distribución de los espacios vacíos interiores, con lo que se le dio a los edificios una suerte de transparencia que relajaba la vista y daba una oportunidad a la luz para difundirse dentro del edificio. Este tipo de estilo dominó las edificaciones públicas y oficiales, los hospitales, las escuelas, los teatros, los templos, los bancos, las fábricas y las ciudades obreras.

Con el fin de que esta enorme variedad no se convirtiera en una anarquía generalizada en el ámbito de la arquitectura moderna, la administración americana promulgó, en todos los países de la civilización moderna, una serie de normas y reglamentos que preservaban el buen gusto y la forma estética de los edificios, delimitando la altura, la pintura, los relieves en partes del edificio o en los patios, fijando así las relaciones entre el tamaño y los espacios, o la coordinación entre los edificios de un mismo barrio, o la distribución de las calles de un barrio, y etc. Si bien la arquitectura moderna no se basa en la ornamentación, las curvas y los relieves para destacar el aspecto estético, sí puede hacer uso de estatuas o de imágenes en los muros que ocupen los espacios adecuados, lo cual contribuye a formar esa estética arquitectónica propia de un nuevo estilo, y que sustituye a las formas tradicionales de relieves o bajorrelieves en los muros. No hay duda de que la historia de la arquitectura encarna, a nuestros ojos, todas las fases por las que ha discurrido la civilización humana. Este noble y añejo arte es el único que ha podido reflejar el aspecto estético y utilitario de las fases de la civilización, deviniendo una especie de espejo en el que se reflejan todos los esfuerzos y logros del hombre en este ámbito a lo largo de los siglos.

Desde este punto de partida, hay que decir que la arquitectura, con su arte, sus signos, símbolos y alusiones, aporta al cine una impronta singular, que es precisamente la impronta de la identidad cultural de un lugar y un espacio al mismo tiempo. Es más,

revela la identidad del hombre y su posición en la escala social, tal como hemos señalado *supra*.

En ese sentido, no necesitamos ser demasiado inteligentes para advertir que la simple contemplación en una película de cine de las pirámides, los templos o los edificios faraónicos revela que estamos en Egipto, y que la película en cuestión refleja el ambiente de ese lugar, y es portadora de su identidad. Lo mismo sucede cuando vemos los rascacielos americanos, o la torre Eiffel, que identifica a Francia, o los edificios comerciales adosados y de brillantes luces que nos dicen que estamos en Hong Kong, o esas tejas rojas sobre casas con azotea, que nos dicen que estamos en el campo de Europa, o las cúpulas que nos indican que estamos en Turquía o en el mundo islámico, o las pequeñas casas dispersas a lo largo del río, que nos indican que estamos en los países del este de Asia, y etc.

Podemos señalar aquí algunas obras cinematográficas, tanto documentales como narrativas, tanto en forma de largometraje como de cortometraje, que celebran con su tratamiento el arte de la arquitectura y la geometría visual, partiendo del hecho de que la arquitectura es portadora de la identidad, la revela y, más aún, la encarna en su pleno significado, con todos los valores y sentidos que le son propios:

1. La película documental kuwaití *La arquitectura en Kuwait. La identidad perdida*, del director kuwaití Habib Hussein, en la que se revela la forma en que el despotismo del capitalismo salvaje está haciendo que se pierda la identidad de la ciudad tradicional.

2. La película italiana *Roma*, del director Federico Fellini, en la que se muestra a través de las artes arquitectónicas italianas la ciudad triste, deprimida, presa, vencida y derrotada pero también victoriosa, en una larga historia plena de contradicciones y paradojas. Por medio de las callejuelas estrechas y las amplias avenidas, los edificios pequeños y grandes de estilo occidental, Fellini nos muestra la Roma fascista de los años 30, y la Roma imperial de los años 70, la época de su convivencia con la ciudad. Se trata de una construcción cinematográfica de gran belleza, que celebra plenamente la ciudad,

como reflejo de la trayectoria personal, a través de los edificios que, distribuidos sobre el terreno, revelan la identidad del lugar y del hombre.



El crítico cinematográfico Samir Farid comenta en sus trabajos dedicados a esta película que la construcción cinematográfica bella y perfecta del director Federico Fellini logró revelar la naturaleza de la identidad cultural italiana mediante el paso por Roma a través de la historia, particularmente teniendo en cuenta que la película se produjo en 1972, y que se proyectó en el Festival de Cine de Cannes del año 1972. Los críticos la consideraron una de las más grandes películas de la historia del cine. Dice así Samir Farid¹²⁰:

“*Roma*, de Fellini, es el decimosegundo largometraje del artista del cine italiano, que nació en 1920 en la ciudad de Rímini, y comenzó su vida profesional a la edad de 17 años como dibujante de caricaturas en las cafeterías, playas y aceras, pero no tardó en marcharse a Florencia, donde trabajó como dibujante y periodista en la revista *420*. En el año 1938, Fellini se dirigió a Roma para continuar su trabajo como periodista, pero solo un año después, cuando la segunda guerra mundial estaba llamando a la puerta, comenzó a trabajar en el cine como guionista. Fellini participó en los guiones de 24 películas, la mayoría de ellas de los directores Roberto Rossellini y Pietro Guerim y Alberto Lattuada. En 1950 dirigió su primer largometraje con Lattuada. Quizá los dos hechos más importantes de la vida de Fellini en esa etapa fueron que conoció a la

¹²⁰ Samir Farid, *Directores y tendencias del cine europeo, serie el séptimo arte*, n.º 62, ed. Ministerio de Cultura, Damasco, 2003, pág. 40-43.

compañera de su vida, la actriz Giulietta Masina, cuando ella representaba uno de los guiones escritos para la radio por Fellini en el año 1943, y su boda con ella, en el mismo año, además de la tienda de caricaturas que abrió en Roma después de la guerra con algunos amigos con el nombre de “La tienda de la cara divertida”, porque Fellini jamás olvidó las caricaturas y retratos. Es más, podemos notar que ese arte se refleja en cierto modo en sus películas, sobre todo en los personajes femeninos, de pecho abultado, próximo a lo caricaturesco, expresado mediante el sexo.

De las 24 películas que escribió antes de hacerse director, Fellini trabajó como ayudante de dirección en dos de ellas:



Roma ciudad abierta, de 1945.



El milagro, de 1948.

ambas con Rossellini como director, que era considerado como uno de los pioneros del neorrealismo en Italia, después de la guerra, junto con Visconti y Antonioni, De Sica y Zavattini. Fellini fue alumno de Rossellini en las seis primeras películas que pertenecen a la corriente del neorrealismo, pero con



la película *La dolce vita*, del año 1960, exactamente 10 años después de su primera película, inició una nueva etapa en su vida artística, puesto que fue capaz de reflejar su visión del mundo al mismo tiempo. Esta etapa alcanzó su cima con *Satyricon*, a la que se dio en llamar el *Satyricon de Fellini*, así como con su película documental



I clowns (“Los payasos”).

La película *Roma*, de Fellini, tal como está claro en el título, trata sobre Roma vista por Fellini, la roma fascista de los años 30, a la que llegó cuando tenía 12 años, y la Roma imperial de los años 70, en la que vivía su día a día a la edad de 52 años. Es una autobiografía y, al mismo tiempo, una visión objetiva. En ella se observa la fidelidad total que contiene la película documental.

En ella también se observa la imaginación narrativa más absoluta. En una sola expresión, se trata del más puro Fellini. Si el gran artista que era había llegado a la cima del cine narrativo con el *Satyricon*, y después a la del cine documental con *I clowns*, con *Roma* creó un nuevo género de producción, mezclando ambos modelos, con su propio y personal estilo.

Como en la mayoría de las grandes obras de arte, vemos que la forma en *Roma* es el contenido en sí mismo. Esto significa que la forma más pura del cine utiliza únicamente el lenguaje del cine en su expresión, tal como sucede en todas las películas de Fellini, y en especial en *La dolce vita*.



Fellini, desde esta película, y a excepción de la película *Giulietta de los espíritus*, construye sus historias sobre una trama que no tiene su introducción, su núcleo y su desenlace, sin seguir tampoco la evolución de la vida de los personajes de situación en situación y de lugar en lugar, o a través de un tiempo determinado, sino que construye las películas basándose en un conjunto de escenas independientes que a primera vista parecen estar unidas por los personajes principales, pero el nexo de unión verdadero es la visión de Fellini del asunto que está tratando, una visión ligada a la forma muy estrechamente, puesto que es una visión dialéctica, que no trata al hombre aislado de sus diversas circunstancias a través del pasado y del presente.

Lo que distingue a la película *Roma* de las otras películas de Fellini es que en ella fue capaz de aunar dos géneros diferentes de arte cinematográfico, que son el cine narrativo y el cine documental, sin que el nuevo formato resultara una mezcla de ambos, sino el nuevo producto de esa unión. En efecto, muchas otras películas unieron ambos géneros, pero muy pocas son las que pudieron llegar a producir un nuevo formato producto de la unión, y no una mera mezcla.

Fellini, en *Roma*, se traslada de la Roma fascista a la Roma imperial, o del Fellini del 18 al Fellini del 52, intensificando así su visión particular del mundo. No conozco ninguna otra película que explore los recovecos del fascismo como *Roma*, ni ningún artista que haya criticado de esa forma tan clara y sincera a su propio pueblo. Tampoco conozco ningún artista de cine que posea esa capacidad de evolución constante, de llegar siempre al público y al mismo tiempo.

Fellini fue capaz de revelar en *Roma* la responsabilidad del pueblo italiano en el fascismo de Italia, y por lo tanto la responsabilidad de todos los pueblos del mundo en cada caso en que aparece el fascismo. Y lo hizo a través de los restaurantes y los prostíbulos, interesándose cada vez más por todo lo que entra y sale del cuerpo. Eso es lo que dijo mediante el cine de entretenimiento, el teatro casi vulgar, el público que come, bebe, y se distrae. Fellini dijo que el pueblo que condujo a la existencia del fascismo no ha cambiado. La *Roma* contemporánea es una extensión de la *Roma* fascista, solo que a través de las montañas de papeles de los ministerios, de los jóvenes que viven a la caza del turista, de la iglesia que se transforma en pasarela de modelos, de la nueva avenida que circunvala toda Roma como el anillo de Saturno, de la juventud en paro sumida en el mundo de las drogas, y de la policía que golpea a los manifestantes.

En definitiva, Fellini ofrece una de las más grandes escenas de la historia del cine, cuando en unos planos generales filma a un gran grupo de jóvenes, cada uno de ellos conduciendo una moto, con su chica detrás. Van por las calles de Roma a medianoche. En esa escena se intercalan constantemente escenas intermedias muy rápidas en las que la cámara muestra escenas de las casas de Roma derruidas en tinieblas. La escena es larga, entre unas y otras tomas, sin que se oiga nada más que el sonido molesto de las

motos, de manera que no se sabe quién viene, el ejército de liberación o el de destrucción, un nuevo fascismo o una revolución antifascista.

3. La película *Roma, ciudad abierta*, italiana, del año 1945, dirigida por Rossellini en el marco del neorrealismo que adoptó Rossellini tras la segunda guerra mundial. Esta película nos descubre las avenidas de Roma, las callejuelas, las casas antiguas y las nuevas, mientras la cámara se va parando ante cada detalle de la arquitectura italiana. Es extraño que la ciudad, después de la guerra, se muestre así, abierta a una nueva identidad. Es una ciudad abierta a todas las tendencias y corrientes. Y pese a ello, sigue siendo la misma *Roma*, con su identidad y su singularidad cultural. De esta manera construye la película su estética y sus interrogantes abiertos, al igual que Roma es una ciudad abierta.



4. La película americana *Down by law*, del director Jim Jarmusch, filmada en blanco y negro, expuesta en el festival de Cannes del año 1986. La proyección dura hoy y media. Además de ser portadora destacada del cine americano de Hollywood, conocido por las películas de violencia física, persecuciones, movimientos veloces y sorpresas inesperadas, también celebra la naturaleza del lugar donde tienen lugar los hechos de la vida de los barrios pobres de América: las calles de pequeñas casas, dormitorios, cocinas, baños, lo cual refleja la desgracia y la pobreza, y esa otra vida dentro de la sociedad americana, puesto que la película plantea muchos interrogantes sobre la situación de la gente.

Samir Farid dice sobre esta película y su relación con la naturaleza del lugar reflejado por la identidad de la misma lo siguiente: “La película comienza con el sometimiento a la ley. El espectador del cine, tanto si es profesional como aficionado, ve esta película como si fuera una película de las que se llaman del tercer mundo, no porque sea en blanco y negro, lo cual no quiere decir nada, porque el cineasta utiliza el blanco y negro como podría utilizar el color, al igual que el pintor, sino porque la película de Jarmusch gira en torno a las calles de los barrios pobres de las ciudades americanas, y porque gira en torno a la vida de la gente sencilla, con sus aspectos positivos y negativos. La gente que vive en pequeñas habitaciones con el espacio justo para dormir, comer y cocinar, es decir, lo necesario para vivir, y que sueñan con tener cien dólares, que se lanzan a sí mismos a la perdición sin darse cuenta, intentando así mejorar las condiciones de su vida utilizando el pensamiento y la cultura que la sociedad les ha otorgado... La película trata sobre tres de estos hombres, que se encuentran en la misma celda de la prisión, uno de ellos un italiano que apenas sabe nada de inglés. El genio de Jarmusch surge en el segundo tercio de la película, dentro de la celda, antes de que los tres protagonistas se fuguen y vuelvan a sus vidas de nuevo. Porque pese a la estrechez del lugar, fue capaz, con el montaje y dirección de los actores y la iluminación, de crear un nuevo estilo cinematográfico puro, en el que era imposible captar toda la esencia del drama escuchando únicamente los diálogos. Los protagonistas de Jarmusch salen de la pequeña celda para ir a otra más grande, en forma de enorme bosque rodeado por ciénagas. Cuando encuentran una pequeña casa en las proximidades de una aldea, el italiano descubre que la dueña de la casa es italiana, y decide quedarse con ella. Los dos americanos abandonan la casa, se cambian la ropa de la cárcel, y cada uno se va en una dirección. *Down by law* es un modelo de película americana realista, cuyas raíces se extienden a algunas películas de John Ford, y algunas de Arthur Penn. Pero aprovechando plenamente las corrientes más recientes del cine europeo de los 60 y los 70¹²¹.

¹²¹ Samir Farid, *directores y tendencias del cine americano, serie El séptimo arte, n.º 52, ed. De la institución Pública del Cine, Ministerio de Cultura, Damasco, 2001, pág. 76-77.*

3.4 Quinto. Los símbolos y los signos (semas)

Los elementos estéticos de la industria del cine son considerados, generalmente, por la función de los símbolos y su construcción o deconstrucción, mediante un lenguaje cinematográfico de elevada belleza, que es lo que los convierte precisamente en una estructura artística transcontinental y transcultural, dándoles una excelente oportunidad de explicar e interpretar, e incluso manifestar la crítica. Esto es, naturalmente, lo que les garantiza la permanencia por largo tiempo en la memoria del receptor, que desea verlos. No hay mejor prueba de ello que el cine asiático, y en primer lugar el cine indio, japonés y chino, así como el cine africano, preñado de símbolos semióticos que revelan y reflejan la naturaleza de su identidad desde puntos de partida distintos, el más importante de los cuales es la dimensión antropológica.

Antes de entrar en los aspectos aplicados de la semiología, que giran en torno a los símbolos y el aprovechamiento de sus sentidos de forma amplia y cabal, vamos a exponer la visión teórica de muchos de los conceptos estructurales sobre los que se levanta el acto artístico (cine, teatro o televisión), en el aprovechamiento de los sentidos, y la importancia de estos sentidos en la formación y construcción de la experiencia artística en tanto que los intensifica.

En la *Guía o Enciclopedia del crítico literario* publicada por el Dr. Michan Rueili y el Dr. Saad al Bazii, figura una explicación de la historicidad y del aprovechamiento de la ciencia de la semiología y la semántica en las artes (semiología)¹²².

La semiología, o semiología significa, para los que la estudian, la ciencia o estudio de los signos (señales) de forma regular y programada. Los europeos prefieren usar el término “semiología”, respetando así la denominación acuñada por Saussure, en tanto que los americanos prefieren “semiología”, término creado por el pensador y filósofo americano Charles Sanders Pierce. Los árabes, por su parte, y especialmente en la zona occidental,

¹²² Michan Rueili y Saad al Bazii, *Guía del crítico literario*, vol. 2, ed. Centro Cultural Árabe, Casablanca, Marruecos, 2000, pág. 106-115.

dieron en traducirlo al árabe como *simia*, intentando así arabizar el término. Según el Dr. Mojeb Al Zahrani, se trata de un término que merece consideración en árabe, puesto que entronca con un campo semántico lingüístico y cultural en el que hay otras palabras con las que comparte el mismo elenco consonántico, pero con algunas diferencias en la estructura vocálica, prefijos y sufijos. Pero, cualquiera que sea su denominación, la semiología pertenece, por su origen y su metodología, al estructuralismo, ya que el estructuralismo en sí mismo es un método regular y ordenado para estudiar diferentes sistemas de signos en la cultura popular. Por eso resulta difícil distinguir entre ambos campos de forma precisa. Los que se dedican al estructuralismo y a la semiología han discutido siempre cuál de los dos es prioritario sobre la otra, e incluso han intentado encontrar elementos que diferencien a uno del otro. Ante esa dificultad, Jonathan Cooler procedió a distinguirlos geográficamente, limitando el estructuralismo a las prácticas de algunos intelectuales franceses, incluso si esta distinción resulta ser contraria a sus propios fines, puesto que los mismos franceses combinaron y mezclaron ambos campos. Por su parte, Terence Hawkes, que escribió un libro titulado *El estructuralismo y la semiología*, llegó a decir que los límites, si es que los hay, coinciden con los límites del estructuralismo, puesto que no se puede distinguir entre los intereses de ambos campos de forma radical, y, a largo plazo tienen que unirse ambos bajo la égida de un tercer ámbito o campo que es el de la especialidad global de la comunicación. En este contexto, es probable que el propio estructuralismo destaque como método de análisis que une los campos de la lingüística, la antropología y la semiología. Por su parte, Paul de Man afirmaba que la semiología vino como resultado del encuentro (explosivo) entre la eminencia de la mente literaria francesa y el tecnicismo de la forma, con una evidente relación con la lingüística estructuralista. En sus propias palabras: “La semiología francesa se dirigió a la lingüística como modelo, y adoptó a Saussure y a Jakobson como líderes, en lugar de Valérie o de Proust”.

Ferdinand de Saussure fue quien primero llegó al término de “semiología” tomándolo de la terminología médica en la ciencia de los griegos, aplicándolo a la ciencia del signo y la marca, y también fue quien primero distinguió entre lingüística y semiología, cuando insistió en que la semiología es el origen y la lingüística es una rama, una derivación de ella. Pero Roland Barthes, que practicó el análisis semiológico en su versión más

completa, dio un vuelco a las palabras de Saussure, al afirmar que la lingüística, considerada como el sistema de signos más perfecto, es el origen, y que la semiología es una derivación. Jacques Derrida, por su parte, aunque reconoce los avances de Barthes, invita a darle un vuelco al dicho del propio Barthes, pues dice que la gramaticalidad (la lectura en tanto que huella) es la característica más importante del signo, y tiene que ser, por fuerza, el origen del que derivan tanto la semiología como la lingüística. Sea cual sea la forma de diferencias entre el estructuralismo y la semiología, se trata de una distinción local y parcial. La semiología sigue el método estructural y sus procedimientos, pero le falta el enfoque en el estudio de los sistemas de signos que hay originalmente en la cultura, y que se conocen como sistemas estables que surgen en un ambiente determinado. El estructuralismo, por su parte, estudia el signo, tanto si es parte de un sistema establecido por la cultura como si no ha sido establecido. Tal vez esta diferencia, aunque no constituya una base sólida para la distinción, es la única que permite diferenciar ambos campos. Si consideramos la diferencia estructural entre la lengua como sistema (*langue*) y como hecho o realización (*parole*) para distinguir entre el estructuralismo y la semiología, podemos decir que el ámbito de trabajo de la semiología es la lengua como sistema pero no como hecho producido. Por eso la semiología sigue siendo un ejercicio de deducción y extracción de conclusiones. Esto es lo que le hace sustentarse sobre el ser consciente, lo que le hace adoptar un rumbo de comunicación. Quizá esta característica es la que impulsó a Terence Hawkes a considerar que el futuro de la semiología, de la antropología y de la lingüística quedará englobado bajo la teoría de la comunicación, dentro de la metodología estructuralista.

Los nombres más famosos de la semiología son Charles Sanders, Roland Barthes, Greimas, Roman Jakobson, Umberto Eco, Michael Riffaterre, Julia Kristeva y Barbara Herrnstein Smith. Eso si exceptuamos las alusiones de Saussure, teniendo también en cuenta que no hay espacio para nombrar todos los nombres de los especialistas en semiología. Sin embargo, el filósofo americano Pierce fue uno de los fundadores de esta propuesta, cuando expuso su teoría semiológica, de gran complejidad. Pero su teoría sobre el signo, su eficacia y su función semántica no difiere de la propuesta de la lingüística estructuralista, puesto que Pierce considera que el signo, sea sensorial y físico o no, se divide en elementos significantes y elementos significados, con las relaciones

que los unen. Es lo mismo que se observa en Saussure. Pierce busca una ley que regule el movimiento de estas relaciones entre significado y significante, o referente. En palabras de Saussure, busca la lengua sistema que gobierna el movimiento de la lengua instrumento. Según la teoría de Pierce, la estructura semántica y semiología contiene cuatro elementos: el signo en tanto que representante o sustituto de otra cosa (la materia señalada o el objeto), el analizador (la persona que conoce y es consciente del signo), y finalmente el método determinado con el que se completa el proceso de sustitución referencial (lo que Pierce denomina el suelo o la base). Como dice Pierce: “El signo o su representante es algo cuya función es ocupar el lugar de otra cosa, sustituyéndolo de una forma determinada con respecto a una persona concreta”.

Esta relación cuadripartita por medio de la cual los signos producen en significado, al igual que la relación entre los cuatro elementos señalados, determina con enorme precisión la naturaleza del proceso semiológico. Pierce considera que todo proceso semiológico se basa en una relación tripartita con respecto al cuarto elemento, es decir, el elemento humano consciente. Esa relación tripartita se asienta sobre un punto de partida: la comparación triple que parte del signo. Esa tripleta se divide en el signo valorable, al que se le asigna el valor del papel del signo siempre que se realiza el valor que porta, y en el signo sensorial, que es el suceso o la cosa real que funciona por sí mismo como signo. La ley del signo, es decir, la ley que se deriva de diferentes asuntos, opera como concepto abstracto que desempeña el papel del signo (como sucede con la gramática en la lengua”.

Los tres componentes de la *performance* se basan en la base de la que se parte. Quizá esas clasificaciones (los tres componentes de la *performance*) sean las que sirvieron a la crítica lingüística y literaria. En este sentido, Pierce distingue entre las unidades realizables sobre el terreno desde el punto de vista de la base, y llega a diferenciar entre los conceptos del icono, el índice y el símbolo. Pierce considera que el icono es algo que ejerce su acción y su función como signo partiendo de unas características intrínsecas que funcionan como un referente o un punto al que se alude. De ese modo, el icono se sustenta sobre el principio de similitud entre el signo y el significado o el referente, tal como sucede con las fotografías o las estatuas. Considera el índice en tanto que algo que

desempeña su función como signo sobre la base de la relación de causa, efecto o vinculación empírica entre una cosa y su referente o significado, como la relación entre el fuego y el humo. Finalmente está el concepto de símbolo, que para Pierce es el equivalente real del signo según Saussure, pues Pierce considera que la relación del símbolo con su significado es una relación meramente caprichosa y casual, ligada al uso y la costumbre.

También hay una triplete conceptual basada en el tipo de referente o significado (objeto o asunto). Aquí entra el juego el concepto de Pierce, lo que denomina como los orígenes corporeizantes (rema y sema), y es que el signo en sí mismo determina la posibilidad de entender el objeto o la materia previa e implícitamente, cuando el que lo analiza hace uso de ello. También está lo que puede traducirse como signo de decisión, que aparece cuando el signo ejerce su función como tal, basándose en la transmisión de datos desde un referente o un significado es decir, que opera de forma contraria al signo del que se derivan los datos. También está la polémica o argumentación, que desempeña la función del signo, pero su referente o su objeto no es algo individual, sino una ley. Partiendo de esta triplete diferenciada, Pierce concluye que estas nueve divisiones generan diez categorías de signos, y que la relación entre unos y otros genera 66 tipos de signos semánticos.

Sin embargo, el interés se dirigió a esta segunda triplete (icono, índice y símbolo). No debe extrañarnos, por cuanto que los tres signos se sitúan dentro del tratamiento puramente estructuralista. Por eso se vinculan de forma directa con la propuesta estructuralista. El signo, entre el significante y el significado, dentro del concepto de signo icono, es una relación de similitud, puesto que el significante se asemeja al significado y el analista puede captar la relación directamente. En cuanto al índice, la relación es de causa efecto, y es real y objetiva (como la relación entre el humo y el fuego). El símbolo queda como signo azaroso determinado por el uso y la costumbre, al igual que el significante para Saussure. Lo que dijo Saussure sobre el signo puede aplicarse perfectamente a lo que dijo Pierce sobre el símbolo. Esta triplete es, por consiguiente, la de unos signos a los que se aplica lo que se aplica al signo y al símbolo. El icono desempeña su función como cualquier otro signo o función. De este modo,

podemos obtener un icono simbólico o un símbolo icónico. También podemos obtener un índice icónico o un icono índice, y etcétera. El ejemplo que aporta Hawkes sobre las señales de tráfico aclara perfectamente esta cuestión, puesto que las señales de tráfico, desde el punto de vista cognitivo, son índices que requieren una respuesta causal directa, pero al mismo tiempo desempeñan la función del símbolo, ya que el color rojo o el verde no tienen relación real y directa con el significado que encierran. No hay relación de similitud entre el color rojo y el significado de detenerse, como tampoco hay relación de causa efecto entre el verde y la posibilidad de ponerse en marcha.

Tanto si se trata de la propuesta de Pierce como las de otros, el análisis semiológico construye los procedimientos y la metodología estructuralista que estableció Saussure. Aunque Saussure excluyó a la semiología del análisis estructuralista lingüístico, Roland Barthes fue el mejor representante de la semiología saussureana. Es absurdo que pensemos que Barthes, en su análisis semiológico, superó el estructuralismo y sus procedimientos. Tanto si se trata del análisis propuesto por Saussure, como el de Pierce, o el de Barthes, el punto de partida del análisis semiológico se basa en la relación entre significante y significado (o referente), es decir, en el concepto de signo que propuso Saussure. Así pues, todos los polos de la propuesta semiológica suponen la existencia de esa relación que Pierce denomina “ambiente global”, y que Barthes denomina “relación de correspondencia”, no relación de “equivalencia”, dentro de lo que denomina “inspiración global”. Saussure habló de que el signo es una unidad completa que aúna al significado con el significante, y que es el producto de la unión del significante (la imagen o la voz) con el significado mental.

Si la semiología presenta alguna ventaja sobre la propuesta de Saussure, se trata de una ventaja parcial y secundaria, no cualitativa. La propuesta semiológica se centra en los signos en cualquier sistema vigente en una cultura determinada, y no solo en el sistema fonético y lingüístico. Pero, al mismo tiempo, se aplica a esos signos lo que aplicaba Saussure a los signos del sistema fonético y lingüístico. Esto es lo que hicieron Barthes y Umberto Eco, que partían de la premisa de que los signos no significan nada si no hay una persona consciente que los interpreta, pero el hombre no comprende la referencia o el significado, sino que únicamente capta las relaciones entre el significante y el

significado, porque el significante, por sí mismo, no tiene significado. Esa relación que captamos no es una relación de “equivalencia” entre significante y significado, sino una relación de correspondencia. Es decir, que el significante por sí mismo no conduce a otro significado o a un significado determinado, sino que conduce a lo que Saussure denominó el signo, y el signo es la unión entre el significante y el concepto mental. De ese modo, vivimos en medio de un aluvión de signos o, como decía Pierce, en nuestra mente no hay otra materia que los signos.

Desde este enfoque, Barthes expone su visión semiológica poniendo como ejemplo un ramo de rosas. Considera que el ramo de rosas es un mero significante, cuyo significado es el sentimiento. Así, tenemos un significante y un significado, y de la unión de los dos en el ramo de rosas surge un nuevo término, que es el signo (que, en sí mismo, es el ramo de rosas), puesto que el ramo de rosas es un signo derivado del significado y el significante. Además, el ramo de rosas, en tanto que signo, difiere completamente del ramo de rosas en tanto que significante, es decir, en tanto que unidad agrícola y vegetal. Al ramo de rosas como significante le sucede lo que al significante lingüístico, que está completamente desprovisto de significado, pero como signo está completamente lleno de significado. El motivo de que esté cargado de significado no proviene de su existencia natural agrícola y vegetal, sino que es resultado de una mezcla de la intención humana, la naturaleza de la sociedad, los usos, costumbres y formas de comunicación y contacto. Desde este punto de partida, Barthes procede a analizar los mitos de la cultura de la sociedad moderna. Para él, el concepto de mito difiere del concepto clásico, puesto que Barthes considera que el mito es una mezcla que organiza todos los diversos espacios de la cultura, a través del cual la sociedad reafirma su ser y su identidad.

Barthes trata los mitos culturales mediante la triplete del sistema lingüístico: el significante, el significado, y el producto de su unión, esto es, el signo. Esta relación dentro de los signos culturales es la fachada tras la cual se esconde la estructura de los mitos, puesto que los signos culturales no son más que una estructura, un sistema primitivo que aboca a la estructura de un sistema secundario. Es decir, que los signos culturales tienen su significado local y su gradación en etapas, determinados directamente por los signos. Pero esos signos se transforman en significantes de sus

significados en una etapa ulterior. De ese modo, si el signo del sistema primero es el resultado de la connotación total entre significante y significado, que crea signos cargados de significado, esos signos cargados se transforman, con respecto al sistema secundario (es decir, el sistema del mito) en signos vacíos que señalan a su significado, surgiendo de su unión con el significado un nuevo signo cargado de significado. Ese nuevo signo dentro del sistema secundario es el mito, y ese signo, a su vez, se va sucediendo de uno en otro, tal como sucede con los signos del sistema primero, de manera que se transforma en un signo vacío que alude a un significado, lo que hace de la unión de ambos un nuevo signo cargado de significado, y así sucesivamente, sin interrupción.

El ejemplo que aporta Barthes para aclarar este proceso es la imagen de un soldado francés negro publicada en un periódico, vistiendo el uniforme oficial y haciendo el saludo militar a la bandera de la República de Francia. Barthes considera que el significado de la imagen en su primer nivel es lo que significa la imagen: un soldado haciendo el saludo militar a la bandera de su país. Pero la imagen, en su conjunto, también es un significante en una fase ulterior, en tanto que significante vacío de significado, que solamente señala a su significado y, como resultado de esa unión, surge un nuevo signo cargado de significado (es decir, un significado a nivel de mito). En ese nivel se trasluce el sentido de que Francia es un gran imperio al que sirven sus hijos, independientemente de su color, raza o creencias, pues le profesan lealtad y luchan por ensalzarla. En el color del soldado y su afán por servir a la patria hay también una respuesta a las reclamaciones de quienes están en contra del imperio, por considerarlo un estado colonial expansionista que construye su gloria a base de oprimir a las minorías raciales. No hay mejor respuesta que mostrar al soldado negro en su afán por servir a quienes se dice que son responsables de la opresión y arbitrariedad ejercida contra él. De este modo, la imagen tiene su significante en el primer nivel (el soldado negro que saluda a la bandera francesa) y su significado (la pertenencia al ejército francés), pero de la unión de ambos surge un nuevo significado, que se transforma a su vez en un nuevo significante. A este nuevo producto (es decir, el signo para Saussure) le llama Barthes el sentido.

Barthes propone nuevas denominaciones que difieren de las empleadas en lingüística. El signo de Saussure (es decir, la unión entre significado y significante) lo denomina Barthes “sentido”, y también denomina “forma” a lo que se denominaba “significado”. Lo que Saussure denominó significado, es para Barthes el “concepto”. Aunque esta propuesta y estas denominaciones parezcan alejarse de la propuesta estructural lingüística, o excederla, la realidad es bien diferente, puesto que el que profundiza en la teoría de Barthes, halla que el análisis del mito es una imagen calcada del análisis que hace Saussure del significado lingüístico. Si el significado, para Saussure, surge de la relación entre significante y significado, formándose así la unión que Saussure denomina signo lingüístico, el significado, para Barthes, a nivel del mito, surge de la relación de unión entre la forma (el signo para Saussure) y el concepto. Barthes transforma la relación cargada de significado para Saussure en el significante de Saussure, que tiene relación con el significado. De esta relación surge una unión plenamente semántica, igual que sucedía en la teoría de Saussure. Sólo que el auténtico logro de Barthes es su análisis de la diferencia entre la sugestión semántica o connotación y el significado real y directo (denotación), o también podemos decirlo así, entre el significado traslaticio o metafórico y el significado real y concreto.

Barthes considera que el significado real y concreto es el signo al nivel del primer sistema. La connotación o la sugestión semántica surge cuanto los signos del primer nivel se transforman en meros significantes en el segundo nivel, que señalan sentidos derivados de ellos cuando se unen, en tanto que significantes, con sus significados, surgiendo así nuevas connotaciones. Este nuevo sistema es el que encontramos en la literatura y en la creación estética. Si esta teoría es nueva en la cultura occidental, no es así en la cultura árabe. Así podemos apreciar en Al Jurjani, con su concepto del “significado del significado”, o, de forma expresa, en los intentos de los teóricos de la retórica árabe por diferencias entre el sentido traslaticio o la metáfora y la alusión indirecta. Barthes, como los árabes, considera que el significante en el segundo nivel (es decir, en el nivel de la connotación) es el mismo signo completo que abarca los signos del primer nivel, y que tiene una connotación surgida de la unión de significante y significado que se plasma en el signo. Pero este signo se transforma en significante en el segundo nivel, abocando a una nueva connotación que difiere por completo de lo que en

el primer nivel significa. Entre los ejemplos clásicos en la cultura árabe podemos citar las expresiones “lejos (está la mujer) de donde caen los pendientes” y “abundante en cenizas”. En un primer nivel, es decir, el nivel de la unión entre significante y significado, nada impide que la mujer esté, realmente, lejos de donde caen los pendientes. Como tampoco nada impide que la ceniza sea abundante. Ese es el nivel de la connotación concreta y real. Pero cuando la connotación de “abundancia de ceniza” o “lejanía con respecto al lugar de caída de los pendientes” se transforma en un significante, entonces este nuevo significante, que forma un signo completo, alude a un nuevo significado derivado de la unión con la nueva connotación, que es el de tener el cuello largo, o ser noble y generoso.

Los logros de la semiología no difieren de los del estructuralismo, pues abordan cuestiones de teoría histórica y crítica temática, descubriendo el poder de la referencia y el colapso de la prioridad del significado, descorriendo numerosos velos tras los que se ocultaba ese poder. Se trata de velos que iban de la ideología más burda hasta las más precisas clases de disposiciones estéticas y morales. Ese descubrimiento se produjo especialmente cuando estallaron los mitos de la comunicación semántica entre signo y referente. Y, aunque sus logros no difieren de los del estructuralismo, tampoco se ha librado de los defectos del estructuralismo, además de los defectos de la psicología. La semiología no puede en ningún caso construirse sin unos fundamentos de psicología. Saussure, al distinguir entre la lingüística y la semiología, consideró que la semiología era una parte de la psicología social, puesto que iba a estudiar la vida de los signos dentro de la sociedad, puesto que la determinación de su lugar con precisión es tarea de la psicología. El ser consciente y cognitivo es una hipótesis previa de la semiología, puesto que el rasgo supremo otorgado al sistema de significantes o señales, tal como señala Derrida, es “que se basan directamente en la consciencia y en la intuición consciente”. Desde este punto de partida, Umberto Eco concluyó su teoría semiológica afirmando la importancia de la esencia (no la esencia gramatical solamente, sino también la esencia social e histórica). De ese modo, la semiología no admite nunca la posibilidad de la inexistencia de la intuición o de la esencia. Pero los conceptos de escritura posestructuralistas niegan la esencia, y consideran que se trata de una centralidad fija del *logos*. Derrida, por ejemplo, dice: “La escritura es diferente y opuesta a la esencia, se

entiende como se entienda. Nunca se puede pensar en la escritura bajo la categoría de la esencia, puesto que la esencia, por mucho que se modifique o se cargue de consciencia o inconsciencia, seguirá remitiendo, a lo largo de su trayectoria histórica, al materialismo de la presencia, y no será agitada por hechos urgentes o azarosos”.

Se critica a los estudios semiológicos el hecho de que la mayor parte de ellos siguen un método formalista que descarta las coordenadas sociales y culturales, y por lo tanto los estudios muy semiológicos se acercan al método estructuralista, sobre todo porque a menudo se sirven de los términos acuñados por Saussure, como el signo, la lengua sistema y la lengua *performance*. Es más, Robert Scholes entiende que la ciencia de la semiología y a no consiste en el estudio de los signos, sino más bien el estudio de códigos, es decir, el estudio de los sistemas que ayudan al ser humano a captar los hechos y los seres en tanto que signos portadores de significado. Pero hay una corriente semiológica que se considera a sí misma parte de los estudios culturales. Jonathan Cooler considera que la ciencia de la semiología no se interesa, en primera instancia, por la producción de interpretación y exégesis, sino más bien por descubrir la realidad de los significados y por su explicación. Dice Cooler: “La semiología procura descubrir cuáles son las clases de signos, cómo difieren unos de otros, cómo conviven en su ambiente natural, y cómo interactúan con otras clases de signos. El analista, cuando choca con un desorden de textos que transmiten diversos significados a los lectores, no sigue el significado, sino que procura delimitar los signos y describir su actividad funcional y su dinámica.

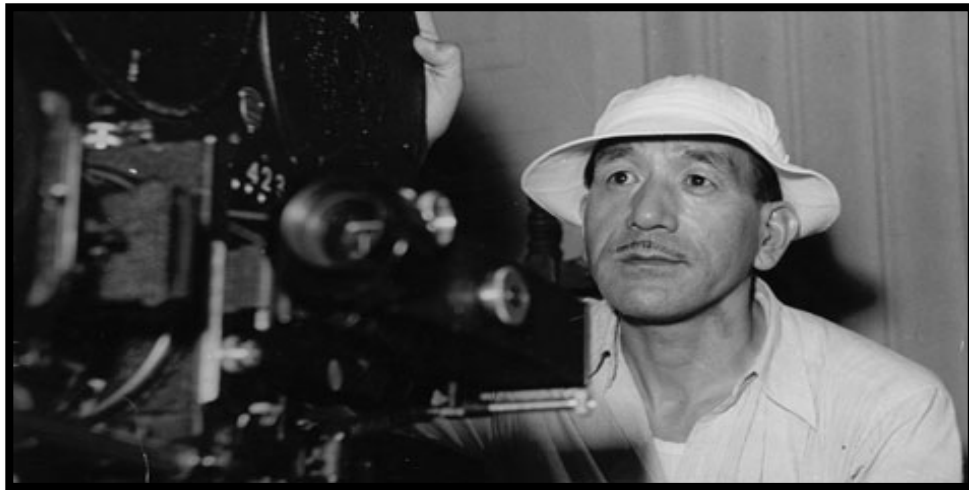
La ciencia de la semiología, como todas las actividades críticas modernas, está vinculada al pensamiento moderno, y, al centrarse en la vida de los signos en el texto y su tratamiento formal, se asemeja en gran medida a la actividad de la nueva crítica, al considerar el texto un ser cerrado en sí mismo que no remite al exterior de su propia esencia. La corriente semiológica que se considera a sí misma parte de los estudios culturales afirma rotundamente la importancia del lector, con lo cual se vincula a la crítica de la respuesta del lector y la teoría de la recepción.

Así pues, podemos decir que el espectador de una película de cine, tanto si es documental como narrativa, no se limita a la palabra dicha, sino que se encuentra y

entrelaza con otros elementos estéticos en la industria cinematográfica, con el movimiento de los actores, el vestuario y la iluminación, el maquillaje, el decorado y la música. Lo que sucede es que esa cantidad de datos y mensajes se dirige hacia un solo cauce: los ojos y oídos del espectador. Si ocurre alguna suerte de desequilibrio, se produce un defecto en el proceso de recepción¹²³.

En el arte, y en particular en el cine, todo es intensivo: el lugar, el tiempo, el movimiento de los vestidos, los paisajes, el maquillaje, y todos los demás elementos estéticos. La intensidad toma la forma de la metáfora, de manera que cada una de esas imágenes supone una señal de significado que expresa la esencia de la identidad. Cada símbolo y cada imagen es la expresión de un mensaje implícito de esa identidad que trabaja el director de cine, y que procura construir de forma intensiva desde sus presupuestos estéticos y filmicos.

Partiendo de estas premisas teóricas sobre la importancia de los signos y la semiología en el arte, y en particular en el cine, podemos referirnos ahora a la experiencia semiológica



japonesa (Ozu), que pudo, con su perfecto dominio de los símbolos y la semiología, crear, en el siglo XX, una semiología japonesa con identidad nacional y local, construida sobre la inspiración de los símbolos y la semiología popular, aun cuando dicha semiología, en gran parte, iba en paralelo con el cine americano y se basaba en sus tradiciones.

¹²³ Nadim Maala, *op. cit.*, pág. 7.

Los símbolos en el cine de Ozu adquieren un elevado valor artístico y estética. Mucho se ha escrito sobre Ozu, y muchas son las entrevistas que se le han hecho. A él le gustaba la expresión implícita, y utilizaba los símbolos y las expresiones figuradas con abundancia. Por lo tanto, lo que decía daba la impresión de haber sido tomado de algún dicho tradicional. Al evitar el lenguaje natural, elegía siempre enfoques indirectos, como si hablara por boca de otros, quizá por temor a que se interpretara con ligereza lo que decía, o que se analizara erróneamente lo que decía sobre la vida ordinaria, en comparación con las imágenes que ofrecía en sus obras.

Algunas de las palabras que Ozu repetía sobre sus películas eran: “Sí, voy a decir en una sola palabra lo que encuentro fácil de filmar. La filmación de las diversas películas a un tiempo se parece a comer arroz con curry, y luego comer carne asada, después de una sopa de pasta. Yo considero que eso es el cambio por el cambio. Me comporto como el cocinero especialista en queso con soja. ¿Quiere ese cocinero cambiar y distinguir entre queso de soja fresco o asado? Eso es lo único que me importa”¹²⁴.

Un año antes de fallecer, Ozu repitió lo mismo: “Siempre digo que soy como el dueño de un restaurante de tofu, que no fabrica otra cosa que tofu. La misma persona no puede crear películas diferentes unas de otras. Nosotros no comemos comida deliciosa en un gran restaurante que ofrece de todo. Incluso si mis películas parecen similares a los ojos de los demás, todas ellas expresan cosas distintas, y yo encuentro en ellas un interés que siempre se renueva, como el pintor que intenta siempre pintar la misma rosa”.

Por medio de su uso de la imagen del cocinero o la metáfora del pintor que se aferra a pintar una sola rosa, Ozu expresa su propio ser, a través de símbolos que no guardan relación con el cine. Ozu hablaba de sí mismo de forma paralela, pero no trataba el arte, pues pretendía que surgía de él, comparándose con el pintor, por ejemplo, ocultándose tras otro artista sin hablar de sí mismo, al igual que hace en sus precisas tramas dramáticas ozunianas. En sus siguientes declaraciones, parecía que afirmaba con rotundidad una idea para luego rechazar cualquier expresión directa de esa misma idea.

¹²⁴ El redactor, *El cine de Ozu*, trad. Randa Al Rahwanji, revista *La vida del cine*, n.º 62, otoño 2007, ed. Institución pública de Cine, Ministerio de Cultura, Damasco, 2007, pág. 55.

A primera vista podemos ver en eso una suerte de publicidad disfrazada de palabrerío para no decir nada en realidad. “En los asuntos que no merecen ser analizados sigo la moda, y en los asuntos importantes, sigo la moral. Pero, en cuanto al arte, no me sigo más que a mí mismo. Las cosas que odio no me llevan a ningún lugar, puesto que las odio y no me llevan a ningún lugar.

Las odio pese a que sé que no es algo natural. Cosas como ésta suceden, y son ilógicas, pero como las odiamos, pues no las hacemos”.

Estas declaraciones que están realizadas como sentencias sapienciales expresan con claridad la esencia del pensamiento de Ozu, solo que son cortantes y están configuradas como refranes comunes que suscitan cierta incomodidad. Ozu las suavizó, y parecía que se referían a otra persona, pero en realidad lo único que hacía era repetir lo mismo pero con gran habilidad.

Sin inmutarse, afirmaba lo siguiente: “En cuanto al arte, no me sigo más que a mí mismo”. Ozu no dijo nada sobre el arte, la cosa quedó ambigua, pero hizo pensar con sus palabras, más o menos, que estaba practicando un engaño.

Estas declaraciones, que esconden aquello que expresan, no se limitaron a los escritos y conversaciones de Ozu, sino que fueron el resumen de su forma de expresarse a sí mismo, tal como la vemos en sus películas. Su facundia era su método para preservar un profundo silencio.

Sin embargo, no tenemos que dejarnos engañar, puesto que Ozu no está intentando hacer de su arte un arte ambiguo y ocultarlo como si fuera un libro sagrado. Pero, como era imposible hablar del arte y del cine, lo que hizo fue utilizar símbolos y encontrar definiciones para las cosas mediante las metáforas.

Ozu no fue el único modelo de esta tendencia. Hubo cientos de cineastas en oriente y occidente que dominaron el uso de los símbolos y la semiología en sus películas, pero aquí estamos hablando del papel de la industria del cine en la expresión de la identidad a través del uso e inspiración de los símbolos.

3.5 Las películas de Ozu. Simbología de la identidad japonesa

Partiendo de la premisa de que el director de cine japonés Ozu es el cineasta japonés que más utiliza los símbolos y la semiología para expresar la identidad japonesa, Farida Marai afirma lo siguiente:

“Los críticos están de acuerdo en que el director japonés Ozu (1903-1963) es el director japonés más japonés de todos. La mayoría de los temas que trataba se refería a la situación de la familia japonesa y la vida ordinaria del ciudadano japonés. Su público era todo del interior de Japón, y no fue famoso en el exterior. Sus películas lograron muchos premios en festivales japoneses, pero el mundo occidental no se interesó por Ozu hasta finales de los años 50, pocos años antes de su fallecimiento. Ozu comenzó su trayectoria como director en 1927, en los días del cine mudo. Dirigió 53 películas,



la última de ellas *Tarde de otoño*, en 1962, un año antes de morir. Muchas de las películas de Ozu se han perdido, debido a la anarquía que se generalizó durante la guerra. Solo 31 de sus películas se han salvado. Ozu empezó a presentar la comedia ligera hasta que llegó la guerra, y con ella la derrota, que llenó de amargura al director, que pasó a filmar documentales de la realidad de la sociedad japonesa y su deterioro, en particular el deterioro de lo más sagrado de la sociedad japonesa, esto es, la familia japonesa”¹²⁵.

¹²⁵ Samir Farid, *El cine japonés, serie el séptimo arte, n.º. 42*, ed. Institución pública de Cine, Ministerio de Cultura, Damasco, 2001, pág. 201.

La revista *La vida del cine* dedicó un amplio monográfico histórico a Ozu, lo cual llevó a Farida Marai a hablar del cine de este director japonés, en el cual la identidad japonesa se configura mediante la simbología y la semiología que se refiere a la naturaleza de esa sociedad asiática de tanta privacidad y particularidad. En este número monográfico¹²⁶ se explica que Ozu empezó a trabajar en el cine en los años 20 del siglo XX, y que 30 de sus 54 películas fueron mudos. Por eso, se puede decir más o menos que Ozu, básicamente, fue director de cine mudo. Esto es lo que lo distinguió hasta el final de su vida. Es imposible ignorar la relación con occidente que este director construyó con ese tipo de cine. Cuando llegó el cine sonoro, todos los directores quisieron aclimatarse a él rápidamente. Pero Ozu rehusó pasarse a ese nuevo cine, que buscaba incesantemente la renovación y la escenografía. Esa insistencia en aferrarse a un arte ya superado por el tiempo fue la señal de su deseo de retornar a la experiencia primigenia.

La película más antigua que se nos ha conservado de Ozu fue dirigida en 1929, cuando tenía 26 años. Es



la película *Días de juventud*. Tal como dice el subtítulo: *Romance de un estudiante*, la película es una especie de comedia ligera con un guión sencillito que trata el tema de la competencia entre dos estudiantes por un joven en una estación de esquí durante el invierno.

¹²⁶ El redactor, *El cine de Ozu*, trad. Randa Al Rahwanji, op. cit., pág. 56-59.

El cine japonés se sometió a la influencia del cine americano, no solo en lo que respecta a las técnicas de filmación e iluminación, sino también a las historias que se trataban, a los relatos cómicos, al movimiento de los actores y su trabajo. De esa manera, el final curioso y triste de la película *Días de juventud* en el que vemos a la joven por cuyo belleza compiten dos estudiantes prometerse con otro, entroncando así con el modelo habitual del cine americano. Durante la pelea entre los dos estudiantes por la muchacha, uno de ellos cae sobre la nieve, y la escena se filma de forma natural y subjetiva, adoptando el punto de vista del estudiante tendido en la nieve, que mira a la otra persona que se va con la muchacha, ambos patinando sobre el hielo con alegría. A través de una cámara fija en el ángulo contrario vemos el cielo invertido, hacia abajo, y la superficie del cielo arriba.

Si sabemos que Ozu se negó en sus últimas películas a mover la cámara, puede parecer difícil de concebir tal forma de filmar. Esto constituye un aspecto desconocido en el joven Ozu, época en la que estaba muy ligado a los métodos escenográficos del cine americano.



En la película *Caminad con optimismo*, que empezó a proyectarse en las salas en el año 1930, también apreciamos la influencia de Hollywood. En la primera escena aparece el puerto de Yokohama, filmado de forma moderna que recuerda a las imágenes de los puertos americanos, con mucha gente corriendo por las plataformas del puerto, y vemos a un hombre sujetando a un sospechoso de ser un ratero, que se ve sometido a un aluvión de preguntas, pero hace el papel del inocente, silbando. En ese momento

aparece otro hombre que disipa las sospechas contra el ratero. En cuanto se dispersa el gentío, vemos al hombre joven, que está claro que pertenecía a la mafia, intercambiar con él una sonrisa de complicidad.

Todos los actores, japoneses, representan su papel en la película al estilo americano, entrando en el juego de la imitación. No podemos hacer otra cosa que apreciar la época de Showa en esa escena, un sueño efímero que precede a la escalada de los peligros. Por otro lado, vemos que hasta la historia del hombre de la mafia, que adoptaba la imagen de un hombre honesta que se enamora de una joven de buen corazón, y se arrepiente de sus pecados al entrar en tratos con ese corazón puro, es una copia literal y directa de parte del idealismo moral que se observa en el cine de Hollywood de esa época.

Ozu, de joven, seducido por el cine americano, intentó imitarlo únicamente en lo formal, con lo cual creó, finalmente, un mundo muy personal en sus inicios, tratando ser fiel a sí mismo. ¿Por qué cayó completamente perdido en los brazos de la imitación? Él había descubierto el cine como espectador joven, con los ojos clavados en la pantalla, seducido por la imagen copiada a través de la luz, dejando el espacio para que volara su imaginación más allá de lo que sugerían las imágenes. Pero había una gran distancia entre el amor a las películas y la dirección de cine, incluso una cierta contradicción entre ambas cosas.

Podemos imaginarnos el choque que experimentó Ozu cuando puso sus ojos por primera vez en la lente de la cámara. Todos los directores saben lo que se siente en ese momento. La realidad, pura y sin importancia, es lo que ven a través de la lente de la cámara, sin relación alguna con las imágenes que crean las escenas en la imaginación. Ante esa cruda realidad captada por la cámara, surgen otras imágenes: cosas, seres vivos, hechos que no son sino un reflejo. El realismo de la cámara, esa máquina a través de la cual no hacemos otra cosa que reflejar la realidad tal como es, ¿no es eso lo que llamamos creación? Estos eran los interrogantes que se planteaba Ozu.

Los poetas y los escritores describen la realidad, pero construyen algo imaginario, igual que el pintor o el escultor. El cine crea unas imágenes que van más allá de los colores y

las formas, porque se trata de la repetición de una producción real. La idea determinante de Ozu sobre la realidad del cine en tanto que creación, y su percepción de que era algo incorrecto, tuvieron que hacerle sumirse en la desesperación.

Incluso si prescindimos de esto, nos estamos alejando de las ideas de Ozu, que basa su pensamiento en las paradojas, sin dejar de entrar en bromas y excesos. Quizá al contrario, Ozu se sintió estupefacto por el dolor, consciente de que era fácil ocultar al espectador que latía en su interior y sustituirlo por el director, porque era muy difícil que se convirtiera en un poeta o en un pintor. En cuanto la cámara giraba, captaba una imagen o un asunto. De esa forma, cualquier espectador pasaba a ser capaz de convertirse en director, sin demostrar ninguna sensibilidad o capacidad especial. Con respecto a Ozu, el punto cero del cine es el momento de las bromas, los excesos, y la desesperación.

El proceso de copia de la realidad era un medio para Ozu. Si el cine no era otra cosa que la repetición de la producción de un instante de la realidad, imitar el cine americano era la mejor forma de separarse de él.

Pero Ozu soñaba con desarrollar su imaginación particular, y quiso aprovecharse de las imágenes si fin que veía desde que era espectador. Esa fue una manera inteligente de combatir la idea de que cualquier persona podía convertirse en director.

Desde ese momento, se hizo obvio que copiar películas americanas con ingenuidad, el intento de construir una película de otra película, conducía al fracaso.



La película *Caí, pero...*

que se proyectó en el año 1930 parecía, erróneamente, una película americana, aun cuando tuviera algo de realidad japonesa. Como sugiere el título, la película es una representación cómica en las bambalinas de una crisis política durante la época de Showa, en la que vemos jóvenes que tienen dificultad para encontrar trabajo, a pesar de tener brillantes calificaciones en sus estudios, mientras que vemos, en sentido inverso, un aprendiz que fracasa en los exámenes pero que lo aprovecha para vivir como quiere. Las escenas cómicas que abundan en la película proceden directamente de las comedias de Harold Lloyd, con una sola diferencia, y es que en Japón estamos en una sociedad pobre y reírse de ello no lleva muy lejos. Ozu tenía que darse cuenta de esto y jugar con la ambigüedad.

“La vida diaria de los japoneses no es cinematográfica. Cuando entramos en una casa japonesa, se abre la puerta perforada, no sentamos en la entrada y nos quitamos los zapatos. Hagamos lo que hagamos, todo invita a la inmovilidad y la quietud. El cine japonés tiene que captar esa quietud de forma cinematográfica, así que la vida diaria japonesa debería ser, en realidad, mucho más cinematográfica”.

Estas palabras dichas desde el prisma del egoísmo parecen una invitación a sustituir el estilo de vida japonés con el fin de que sea más apto para el cine.

Ozu era un hombre japonés corriente, hastiado de que la vida fuera diferente a las películas, así que creó para sí mismo su propio enfoque japonés. En sus últimas películas, trató el tema de las familias japonesas describiendo su estilo de vida. Pese a todo eso, hay que preguntarse cómo pudo Ozu construir esa hábil renuncia imaginaria que poco a poco iba alejándose de la imitación del cine americano, después de todas las dudas que poblaron sus primeros pasos en el cine. Ozu tenía una gran capacidad creativa que le permitía describir de forma negativa regresando al único suceso destacado en su vida. Una vez que fracasó en el intento de seguir con sus estudios, vivió un año entero trabajando como profesor sustituto en una escuela de primaria situada lejos del valle del na. Sabía perfectamente que, a pesar de la esperanza en que el hombre podía construir su experiencia privada por sí mismo, no podía vivir sin aceptar la existencia desde el origen, en realidad. Este negativismo y este desdén parecían un estado de negación que se sumaba a la renuncia a toda creación basada en los efectos y trucos cinematográficos, con lo que creó un mundo muy personal que podemos llamar el mundo ozuniano.

Los primeros trabajos de Ozu eran una imitación de las películas americanas, solo que en ellas reflejaba la realidad japonesa.

En Nueva York estalló el jueves negro de octubre de 1929, afectando al cine, que para Ozu era un espejo irónico. La crisis llegó rápidamente a Japón. En un momento en que los parados invadían las calles imaginando la posibilidad de ocupar China para olvidar la crisis, desapareció de repente el frágil modernismo de la época Meiji.

En un intento por ir al paso de esos cambios, Ozu se trasladó en sus películas de representaciones burlescas y humorísticas, cuyos protagonistas eran estudiantes, a obras que describían las circunstancias trágicas de la vida de los parados. Esas películas reflejaban las convulsiones de la época, y supusieron un cambio de rumbo decisivo en la carrera del cineasta. Cuando se proyectó en las salas de cine la película ya no era una copia de una película americana, sino que trazaba con claridad los rasgos de un mundo nuevo.



La banda de Tokio, en 1931,

En ella vemos un empleado de una empresa de seguros que se rebela contra el jefe cuando se entera de que uno de sus compañeros, mayor que él, ha sido despedido del trabajo de forma arbitraria. Ya que estamos ante una película muda, la disputa entre los dos hombres se muestra mediante signos. Vemos que, en plena refriega, empiezan a golpear la mesa y a amenazarse con gestos y movimientos, hasta que el protagonista empuja al jefe con violencia. Este cae de la silla, y vemos un letrero que dice: “¡Voy a echar inmediatamente a todos los sinvergüenzas como tú! ¡Largo de aquí!”.

Como en toda película muda, la violenta pelea se muestra por medio de los actos y movimientos de los actores, más que por los diálogos. Para mostrar la cólera de los protagonistas era necesario que hicieran movimientos exagerados. Asimismo, era necesario que esos movimientos de los actores se repitieran. Y, pese a esa repetición, se trataba de una especie de juego oculto. Cuanto más fuerte golpeaban, más crecía su cólera. En la vida real no podemos repetir los mismos movimientos de esa forma, sino que tiene que haber cierta diferencia entre unos y otros movimientos. Incluso si suponemos que es posible hacer una repetición de movimientos totalmente iguales, hace falta introducir algún tipo de cambio, aunque sea pequeño.

Dado que no somos actores de cine, y que nuestras vidas se desarrollan en el tiempo hasta que morimos sin conocer el descanso, podemos sentir ciertos celos de esa realidad

que se halla en el cine, de ese mundo que permanece inalterado, sin cambio. Si pensamos en que el mundo se desarrolla siguiendo nuestra existencia, es porque nosotros estamos enterrados, hasta el punto de que somos incapaces de disfrutar plenamente. Si intentamos descubrir los cambios de la realidad y encontrarles un sentido, esa búsqueda del significado es, en sí misma, la prueba de que vivimos aquí, donde la repetición ideal no es otra cosa que una introducción, un anuncio de la muerte.



La película *La niña*

de Tokio llegó a las salas en el año 1932. Su argumento era el arrepentimiento de un empleado. En esta película Ozu profundiza en su método, basado en la repetición seguida de la diversidad.

Este estilo cinematográfico surgió con toda su vitalidad en esta película. Vemos cómo el empleado y sus dos hijos jóvenes ven una película de 16 mm. En la casa del jefe del padre. Este último hace en la película unos movimientos ridículos, tal vez a petición del jefe, que está con su familia. Como el padre se ríe de las imágenes que le muestran como un payaso, los dos hijos se ríen también. Poco después, con la repetición de las mismas escenas en la pantalla, el ambiente se va cargando, y los hijos del jefe empiezan a decirles a los hijos del funcionario: “¡Qué gracioso! Y entonces los hijos del empleado se dan cuenta de que se están mofando de su padre.

Estamos ante dos padres, el primero el jefe y el segundo el empleado. El primero no puede hacer otra cosa que obedecer las órdenes del segundo. Los hijos del empleado se dan cuenta de que su padre no tiene aspecto de payaso, sino que en realidad se está riendo de sí mismo, con esa imagen de payaso en la pantalla. Observamos como los rostros de los hijos se van ensombreciendo.

La película de 16 mm. Sigue proyectando, y se repiten las mismas escenas, con la misma crudeza. Todos se ríen de la posición física que adopta el padre empleado. Cuando ven a su padre siguen carcajeándose más y más, los jóvenes se sienten humillados. ¿Por qué este juego? ¿Hace esto para entretener a los espectadores? ¿O es porque es débil? ¿O para hacerle la pelota? Los dos hijos, que se sienten inquietos, ven en su padre una persona extraña. Es la primera vez en la que los dos hermanos se enfrentan a esta terrible realidad: en la vida hay diferencias basadas en la posición social. Su forma de ver al padre ha cambiado. Mientras vivían felices dentro de la familia, un sentimiento de ira comienza a invadirlos. Los dos hermanos se van, unidos como gemelos, de la casa del jefe de su padre, dejando a su padre con su triste destino.

En el recto y blanco camino, que parece ondear en el espacio de una noche sin fin, los dos muchachos caminan al mismo paso, aplastados por un sentimiento de inquietud que les hace sentirse perdidos. Aquí la repetición adquiere un sentido especial, y se convierte en una expresión particular capaz de producir una diferencia en los dos jóvenes y crear una reacción de rebeldía en ellos. Los dos hermanos, que caminan por el camino, actúan con violencia en esta reiteración.

Vemos al hermano pequeño por detrás caminando, quitándose su chaqueta y echándosela al hombre, actitud que imita su hermano mayor, que sigue sus pasos, ambos con la chaqueta sobre los hombros, sintiéndose victoriosos, con las manos en la frente, como si estuvieran imitando a los trabajadores enfadados. No podemos pasar por alto la violencia del símbolo de esta escena, pues con la repetición de los movimientos propios de obreros en huelga de forma inconsciente, los hermanos comprenden que su padre no es más que un modesto empleado. En ese momento se vuelven maduros, y sus

frágiles cuerpos, que expresaban de pronto su vergüenza y su ira, pasan a interrogar al gran cuerpo de la sociedad.

De esa manera, la película lleva un mensaje humanitario mucho más convincente que cualquier acción política directa. Como estamos solamente ante unos hijos, el cambio aparece dentro de la repetición con toda su fuerza, creando un sentido, de modo que el espectador, en ese momento, siente un placer especial al descubrir el nuevo significado de las imágenes que ve en la pantalla. Ozu recupera en sus películas mudas la relación entre la tradición y la diversidad, relación que se convierte en la base estable de sus obras.

¿Por qué Ozu, en lugar de intentar seducir y engañar al espectador, hace lo contrario, en un tiempo en el que la mayoría de los cineastas intentaban dibujar los problemas ligados a la realidad de la forma más dramática posible? ¿Por qué insiste en ese insostenible punto de vista, en esa extrema negatividad en la repetición de un efecto que, en un principio, no aporta ningún incentivo para el espectador? Esto está ligado, probablemente, a su descubrimiento inicial del cine, además de esa insistencia y esa desesperación que sintió entonces.

Ozu sabía que el cine no era ese nuevo arte que traería la felicidad, sino que solamente era una imitación de la realidad. Entendió que la cámara no era más que un instrumento, una máquina que había servido únicamente para deformar nuestra relación con el mundo. ¿Acaso no era en el hecho de dirigir la lente de la cámara hacia una escena natural o una persona determinada, colocándola en el encuadre cinematográfico para crear una imagen, otra cosa que poner la mano en la realidad, violarla y convertirla en un juego, para luego destruirla?

Cuando el mundo queda fijado a través de la lente de la cámara, basta con que exista. Esto es lo que de seguro sintió Ozu cuando vio este mundo por primera vez a través de la lente de la cámara. Cuando dirigió la mirada al mundo, no cambió el mundo, pues para cambiarlo era necesario unir las imágenes entre sí y mostrarlas. Pero con eso le daría un significado a las cosas en una imagen casual, sin orden y, por lo tanto, estaría hiriendo y

mutilando la realidad. En resumen, la idea se basa en la traición a la realidad, en hacer que el espectador crea, de forma artificial, que hay vida, en un momento en el que no existe otra cosa que la muerte. En cuanto a Ozu, coloca su cámara en una posición de ejecución (pena capital) desde la que inspecciona el mundo con calma, por completo, antes de morir.

En realidad, este es un aspecto desconocido de Ozu, es decir, el proceder negativista que se parece al desprendimiento del yo. El mundo existe antes de que nazcamos, y no podemos vivir más que imitando, copiando y reproduciendo. Ozu aceptó todo esto, y de ahí proviene su voluntad de descubrir las nuevas posibilidades de cambio cinematográfico, por medio de satisfacer los deseos de los espectadores. Las películas se construyen de la misma forma en que el comerciante que vende quesos produce el mismo tipo de queso cada día. Pero lo que Ozu quiso decir es que él solo no podía producir el mismo queso dos veces consecutivos, que era algo imposible, por mucho esfuerzo que dijera. La causa que nos empuja a utilizar la expresión “ozunismo” parece, pues, clara, y no guarda relación en absoluto con el mundo de Ozu, sino con ese ligero desplazamiento y esa vacilación y oscilación de la realidad que aparecen en sus películas. Por lo tanto, decimos que el mundo de Ozu era “ozuniano”, porque es un mundo único, y es imposible aprehenderlo.

Si ese es el mundo de lo simbólico en el Ozu del cine mudo, con todas sus connotaciones cinematográficas, con las que trató de reafirmar repeticiones determinadas para aludir a la simbolización de la identidad japonesa, lo mismo hizo con las películas narrativas. La familia japonesa con todas sus dimensiones y simbolismo es su asunto. Por eso Farida Marai se detiene a analizar esas connotaciones en



la película *Relato de Tokio*, de 1953, en la que Ozu plantea la cuestión de la fragilidad de las relaciones del mundo y la ruptura de los lazos entre los miembros de una única familia. Estamos ante una pareja de ancianos que vive en una localidad remota, y que deciden viajar a Tokio para visitar a sus hijos casados. El hijo mayor es médico, está ocupado, y tiene compromisos con sus enfermos, así que no encuentra tiempo para salir con sus padres a visitar la ciudad de Tokio, a la que han ido por primera vez. La hija dirige un salón de belleza y no puede dejar a sus clientes. La única que se interesa por ellos es la esposa de su hijo, fallecido, que se toma un día de vacaciones para acompañarlos en una excursión por Tokio.

Los hijos sienten que la presencia de sus padres sea convertido en un obstáculo para su vida diaria, y una carga económica, así que se ponen de acuerdo para enviarlos a un manantial mineral en Atami, con la excusa de que hagan una excursión, pero con el propósito de librarse de ellos, aunque sea por un tiempo, y ahorrarse algunos gastos. Los padres se van a Atami agradecidos por los nobles sentimientos de sus hijos para con ellos, y allí descubren que es un lugar solo apto para jóvenes, porque hay mucho ruido, y no pueden dormir bien por la noche, así que por la mañana deciden regresar a Tokio, y de allí a su localidad de residencia. La hija se sorprende con su rápido regreso, pero no sale a informarles de que no puede acogerlos, porque tiene huéspedes. El padre y la madre se ven obligados a pasar el día en el parque, hasta que llega el momento del regreso de la viuda de su hijo del trabajo.

El padre y la madre abandonan la ciudad de Tokio, pero la madre enferma en el tren y se ven obligados a pararse en la ciudad de Osaka para visitar a un tercer hijo hasta que la madre se recupera de sus dolencias. Tras volver los padres a su localidad, los hijos reciben un telegrama de la hija pequeña en el que les cuenta la enfermedad grave de la madre. Los hijos se apresuran a viajar, y la madre muere. Tras el entierro, todos vuelven a la casa. Alrededor de la mesa de la comisa, la hija no tiene reparos en pedir los vestidos de su madre muerta con la excusa de que los quiere como recuerdo. El padre les da las gracias a todos por su presencia, y sobre todo a la viuda de su hijo, que trabaja como profesora y está a punto de casarse, y que se convierta en la única compañera de su padre después de que la esposa del hijo vuelve a Tokio.

La película plantea la gran pregunta: ¿Acaso esperan los padres siempre de sus hijos más de lo que deben? Vemos que el padre, cuando habla con sus amigos en el bar, intenta encontrar siempre excusas para su hijo, diciendo que el mundo ha cambiado, censurándose a sí mismo por haber depositado tantas esperanzas en sus hijos. Al mismo tiempo, se ofrece la respuesta: Los hijos dan siempre menos de lo que deben. En una conversación entre el hijo que vive en Osaka y su compañero de trabajo, vemos que el compañero le aconseja al hijo: “Sé un buen hijo mientras tu padre siga con vida, que el cariño de los hijos por los padres no puede llegar más allá de la tumba”. El hijo anuncia con tristeza durante el funeral que siente remordimientos de conciencia porque no le dio nada a su madre.

El conflicto de la película entre los padres, que se aferran al modelo tradicional japonés de conducta y valores de la sociedad auténtica, y entre los hijos, que están impregnados de los valores de la posguerra, y ahora están en trance de abandonar, si es que ya no lo han abandonado, el modelo japonés. La película expresa el sentimiento de extrañeza de los padres, que sufren la decepción con sus hijos, y el intento del padre y de la madre de absorber el impacto de la frialdad de sentimientos de los hijos para con ellos, hasta el punto de que se aferran a la ilusión y se engañan a sí mismos. En ese momento se plantea el siguiente diálogo:

(El padre): Creo que nuestros hijos son mejores que la mayoría de los hijos.

(La madre): Seguro, son mejores, tenemos suerte.

(El padre): Sí, tenemos suerte. Tenemos que considerarnos afortunados.

(La madre): Si, somos muy afortunados.

Vemos que la película también expresa la decepción del ser humano en general ante la vida. Todo en la vida camina hacia la extinción. La muerte no hace distinciones entre los seres vivos. Está la vejez, con su amargura, y la soledad al final de la vida, una vez que los hijos se casan y muere el compañero de la vida. Con un diálogo que es el colmo de la sencillez se puede expresar la profunda contradicción de la vida. Ozu resume su visión por boca de la hija pequeña, cuando se pregunta con amarga tristeza: “¿No es la vida una decepción?”. Y la respuesta viene de labios de la viuda del hijo: “Sí, así es”.

Ozu, en su película *Relato de Tokio* dijo que intentaba, a través de los padres y sus hijos mayores, explicar el grado de destrucción que había afectado al sistema de la familia japonesa.

Esta película obtuvo unos cuantos premios, los más importantes el del Festival del Arte Japonés, y el premio del cine nacional de Londres, en el año 1957¹²⁷.

3.6 El cine indio y la simbología de la identidad cultural

El segundo aspecto de la identidad cultural en el cine asiático se trasluce en las producciones de Bollywood y las ajenas a Bollywood en el subcontinente indio. El cine indio se presenta en su diversidad étnica y regional:

- a) El cine bengalí.
- b) El cine malayalam o cine kerala.
- c) El cine tamil.
- d) El cine tollygunge.

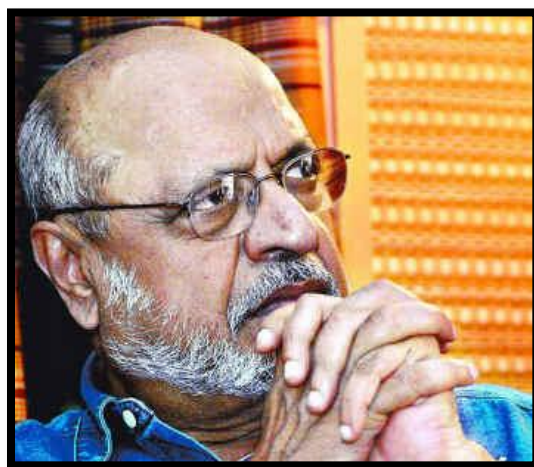
¹²⁷ Samir Farid, *El cine japonés, op. cit., pág. 201-203.*

Se trata de modelos muy importantes que reflejan en sus detalles y en el uso de la simbología y la semiología la cultura de la india. Es un cine rico en su legado cultural, en sus temas, en sus particularidades, por las leyendas que incluye, la épica y las hazañas, la música, el canto y el baile, los instrumentos musicales, el maquillaje, el vestuario, los accesorios, los gestos enormemente precisos en expresión y en detalle, las historias de amor, las relaciones sentimentales y las relaciones sociales.

De esa forma, el cine indostánico logró adquirir desde muy pronto una dimensión internacional, imponiéndose a la cultura del otro, y siendo aceptado a dos niveles:

- a) El nivel artístico, palpable en los festivales, manifestaciones y foros cinematográficos mundiales.
- b) El nivel comercial, en el mercado internacional.

Entre la corriente artística y la corriente puramente comercial, que logró beneficios de millones de dólares, surgió también una tercera corriente cinematográfica, basada en el tratamiento de temas serios en formas artísticas de masas. El pionero de esta corriente es el director de cine indio



Shyam Benegal,

que hizo que esta corriente ascendiera rápidamente a la cima, causando un gran impacto en los medios cinematográficos asiáticos y mundiales¹²⁸.

El investigador de cine, el doctor Ahmad Shawqi Abdelfattah definió de forma científica y metódica las bases de la identidad cultural del cine indio, que se basan en la especificidad y en el aprovechamiento de todos los aspectos del legado cultural, la simbología y la semiología en la vida india, de la siguiente forma¹²⁹:

El cine indio de masas se ha visto expuesto a muchas críticas a nivel local y mundial, en lo que respecta a los formatos repetidos y los estilos reiterados, hasta un nivel que se puede considerar excepcional entre los cines del mundo. Pero muchos no se dan cuenta de que estos formatos y estilos no parten de la nada, sino que proceden de fuentes orales y escritas, de las gestas, hazañas y mitos indios que forman una parte importante de la cultura general del pueblo indio con sus diversos componentes étnicos y religiosos. Casi ninguna película de masas está libre de la influencia del mito de Ramayana o de Mahabharata, y de otras historias populares que dejan caer sus sombras, en mayor o menor grado, sobre los personajes y los sucesos de las películas comerciales indias, en clara consonancia con las teorías estéticas que coordinan los sentimientos y las reacciones de los personajes en los mitos indios.

La tipología de los personajes y la relaciones refleja el influjo de la construcción mítica en las películas indias, en tanto que la repetición de la ironía sobre uno mismo y la permanente tendencia al sarcasmo en la expresión de las situaciones indica un vínculo oculto entre el cine indio contemporáneo y el legado dramático indio, inmerso en las formas de las historias populares.

A través del viaje del cine indio, las películas de masas pudieron constituir una fuente importante y dominante de la cultura popular. La confección de esas películas tenía lugar en los centros cinematográficos repartidos por las regiones de la India, en 15

¹²⁸ Para más detalles, véase Ahmad Shawqi Abdelfattah, *Luces sobre el cine indio*, vol. 1, ed. Festival Internacional de Cine de El Cairo, Ministerio de Cultura, El Cairo 2009, pág. 30.

¹²⁹ *Op. cit.*, pág. 111-116.

lenguas diferentes. De esa forma, la película indostana se convirtió en la película dominante, lo cual fue conformando la identidad de la película india de masas.

El cine indio, desde la primera película, adquirió una personalidad propia, y se constituyó por sí mismo en una experiencia cinematográfica particular, ligada a las gestas, leyendas y mitos religiosos populares mediante una relación orgánica. Los finales de las gestas, leyendas y mitos populares y los de las películas son los mismos, puesto que terminan con la felicidad y orgullo de la familia, con el triunfo de la princesa hermosa y el buen príncipe, y la derrota de los malvados, cuyos cuerpos se dispersan por la tierra, para que el espíritu no pueda encontrarlos por segunda vez, erradicando así su veneno de la vida. Las películas de masas y de leyendas se distinguen por la sencillez de las cosas y por evitar los detalles. Los personajes no son complejos, y el reparto de papeles es muy claro. Hay un héroe bueno, y un rival malvado. Hay una heroína hermosa, con una amiga. Hay un padre cariñoso, con una esposa rencorosa y dominante, y etcétera.

Al contrario de lo que sucede en Estados Unidos y Europa, la India no conoció en el siglo XIX el teatro realista, que dominaba en el exterior, ni en lengua indostánica ni en otras lenguas. A principios del siglo XX las representaciones artísticas indias se limitaban al teatro zoroastra, con sus ligeras comedias, que se difundieron por Bombay, y que se basaban en la música y el canto. Además, estaban las representaciones rurales conocidas como Altamisha Almartahiya, que eran una especie de piezas de teatro cortas y humorísticas, llenas de canciones y chistes, con bailarinas que ejecutaban extraordinarios movimientos, a veces provocativos, tal como sucedía en una de las representaciones más sólidas, el musical Alnatayasanjit Almartahiya, y también el musical bengalí Aljitara, que en origen era parte de un rito religioso de Almartahiya. Estas fueron las formas artísticas iniciales, tomadas de algunas historias sociales y políticas, que inspiraron a muchos escritores que produjeron melodramas que se hicieron célebres posteriormente.

El concepto del drama, para la mayoría de los hablantes de indostano, era un estilo de representación ritual célebre, como el Notanki o la imaginación Rajashtani o Almansh

(es decir, el teatro), que fue famoso en la región de Madhiya Baradish, además de las formas populares de expresión como Aljiujirati Bahafay.

Todas estas formas se ofrecían en forma de representaciones breves y seguidas entre sí, sin que hubiera ninguna representación dividida en actos, como el teatro europeo tradicional. La materia de estas representaciones procedía de las series de grandes mitos religiosos, como el Ramayana o el Mahabharata, o las historias de Rajbot o Biurinis, y otras leyendas y mitos indios, árabes y persas, inspirados en los grandes acontecimientos históricos que vivió el país.

3.7 Los elementos tradicionales del cine indio

Algunos críticos consideran que la literatura y la imaginación popular utilizaba los mitos religiosos, como el Ramayana, para crear historias populares ligadas a los mitos, permitiendo al literato o al narrador ampliar la historia principal con los cambios que viese convenientes y que tenían lugar en las sociedades sometidas a diferentes circunstancias.

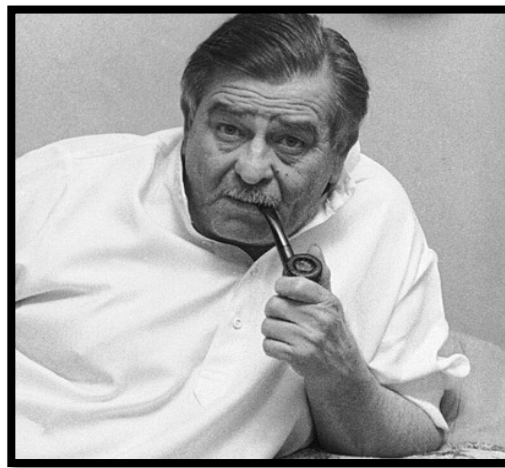
Esto es lo que hizo que estas gestas pudieran continuar y, al mismo tiempo, permitió a las masas expresarse sin salirse del texto, o sin someterse a la censura popular o al poder político, puesto que el gran mito, la gran leyenda, protegía siempre al narrador, y era en definitiva la responsable. La imaginación popular fue la que fue interpretando el texto religioso según convenía a la vida de la gente.

De la misma manera, podemos explicar o ver la imbricación entre los mitos religiosos tradicionales indios y el arte del cine. El contenido mítico del cine indio generalmente no viene de forma indirecta, ni se inscribe entre las líneas del drama principal de la película. Las películas míticas primeras de la historia del cine indio son contrarias a este principio, puesto que esas películas tratan las historias míticas de forma directa. El contenido mítico de las películas indias aparece en un marco narrativo determinado

adecuado al estilo de tratamiento espiritual con el creyente, y al mismo tiempo satisface los requisitos técnicos del cine de masas.

El inicio de las películas, en todas partes, representa la norma general que determina la forma de todo el contenido. En la historia del cine sonoro, las primeras películas comenzaban generalmente con nombras que se iban sucediendo sobre un fondo fijo, acompañados por música o por una canción popular.

Pero estos comienzos tradicionales de las películas venían acompañados por una especie de apertura construida como hechizos o amuletos, tomada de las súplicas religiosas conocidas como Mangalashiran. Se trata de una característica de todas las sociedades, discursos y representaciones habladas, tanto las populares como las de los tribunales y eventos públicos, como bodas y otros. Muchos de los directores indios adoptaron este formato. Entre ellos, por ejemplo, el gran



directo y actor Raj Kapoor,

que comenzaba todas sus películas con una persona aislada rezando, que en algunas películas era su padre, Parthifraj Kapoor, rezando ante la diosa Shiva Lingam, mientras un coro invisible cantaba “loada sea la diosa Shiva” o “Om Namah Shiva”, tal como ocurre en su famoso película *Awaara* o



El vagabundo (1951),

Después de ese comienzo, aparece la marca de la famosa sociedad RK, seguida por los nombres de los actores y del equipo técnico de la película.

Pese a que el contenido mítico a menudo se adueñaba de los formatos de cine tradicional, el cine se iba ampliando en cuanto al sentido mítico con una imagen que ofrecía héroes, sucesos y trama, muy lejos del simple contenido dramático.

En otro sentido, la imbricación entre lo mítico y lo cinematográfico no operaba en una sola dirección, sino que en realidad operaba en dos direcciones.



Por ejemplo, en la escena final de la célebre película *Khal Nayak* o “El enemigo del héroe” (1993) el protagonista y héroe, Ram, papel representado por el actor Jackie Shroff, ante otro personaje, manifiesta que él es “el Dios en la realidad” o “la encarnación del Dios Ram”.

Luego se arroja a los pies del héroe de forma similar al conocido icono del Dios Ram, con su siervo, el mono Hanuman. Este formato de cine hace que el héroe y el personaje tendido a sus pies se vinculen más estrechamente al célebre mito religioso Ramayana, que es el mito del Dios Ram.



Pese a que el público no da crédito al actor que dice que el héroe de la película encarna al Dios Ram, el director utiliza la imagen cinematográfica para arrojar luz sobre la interacción entre el héroe y el mito, de forma que despierta sentimientos ocultos en el público que le ayudan a llegar a esa sensación de influjo sentimental, intelectual y personal relacionado con los hechos y el sentido de la película, es decir, que utilizar la interacción entre el mito y la imagen cinematográfica en interés del tema, y para influir directamente en el público.

Esa relación supuesta entre el personaje de la película y el mito está completamente descartado en la realidad, porque el público ve que el autor representa otros papeles, y sabe que su vida sentimental es tormentosa, y es consciente de que la comunicación oculta no es más que una comunicación de ideas y sentimientos, y no una realidad o un milagro encarnado en el cine.

Este tipo de equilibrio entre la captación del significado del cine y el profundo sentimiento ligado a la leyenda religiosa que se levanta de pronto desde la visión de la imagen cinematográfica ofrecida se produce de forma directa. La causa de ese equilibrio son los demás elementos tradicionales de la imagen cinematográfica y las escenas

siguientes con la música que atrae al espectador al hecho del cine antes de transportarlo a la realidad vivida.

3.8 Las historias indias tradicionales y los mitos

En la vida contemporánea de la India hay incontables formatos de historias, desde las que cuentan los jóvenes que vagan por las calles o están de pie en las esquinas, y no terminan con los grupos de teatro que ofrecen sus representaciones en las noches de las ciudades y pueblos.

Pero las gestas épicas populares orales, del tipo de Alha, Ananmar o Babuji parecen seguir modelos determinados de narración, pues empiezan con unas súplicas y oraciones, para luego adentrarse en la narración habitual, en la que se intercalan fragmentos cantados y musicados, tal como sucede con el estilo narrativo de las famosas historias de la literatura popular egipcia, particularmente en la zona del Alto Egipto, como las historias de *Shaqiqa y Mutawalli*, o *Abu Zayd al Hilali*, o *Sayf ibn Dhi Yazin*, y otras.

Es notable que el cine indio, en líneas generales, utiliza este formato en la narración cinematográfica. La verdad es que los mitos y gestas épicas indias han pasado por todas las fases de expresión y encarnación por las que han pasado las herramientas de expresión humana, desde el sonido a la escritura, desde la narración en las diversas lenguas locales hasta el cine y, finalmente, la televisión. En todas esas fases han ido adquiriendo una lengua diferente, un léxico distinto, según el medio en el que se difundían, y el medio cultural al que se dirigían.

La introducción de historias diversas inspiradas en los mitos y las gestas épicas se ha producido con todos los significados posibles, de acuerdo con la visión propia de cada escritor o director. Esas historias trataban el tema del matrimonio, o las relaciones sentimentales, o una cuestión social determinada, o un suceso histórico sobre el que arrojaban luz, y etcétera. Es habitual que las historias viajasen de un medio a otro, según

el éxito que alcanzaban en su primer ambiente. Por ejemplo, la historia del Rey Haritshandar, una de las historias épicas tradicionales, que se convirtió en parte de las representaciones de teatro indio laico en el siglo XIX y principios del XX, se pasó al cine, donde fue materia y argumento de la primera película producida y dirigida por los indios. Esta película sigue proyectándose en algunas zonas de la india con otro nombre popular, que es Satiahar Ritshandrayamu, un drama sobre el legado cultural e histórico.

Todas las gestas épicas y mitos indios se caracterizan por incluir historias plenas de sentimientos vehementes, que se reflejan en la rápida sucesión y orden de las imágenes, que parecen al que no es indio algo ilógico y absurdo. Esta peculiaridad se volcó al cine indio. La película *Qamardib* (“la llama eterna”), en 1953, fue un modelo ideal de esta forma de hacer cine. Durante las cuatro horas y cuarto que dura la película hay cuatro largas escenas de unos 10 minutos, dos de ellas presentan los sentimientos de alegría, gozo y arrobó. La primera es una apertura musical con cante y baile en la que se presenta a la protagonista y luego al protagonista. En cuanto a las dos últimas escenas, en la primera de ellas se presentan los sentimientos de pena (*shoka*) y en la otra, justo al final de la película, se dividen los sentimientos entre ira, estupor, miedo, amor y pena. Sin embargo, a lo largo de la película vemos que los sentimientos se suceden en las escenas, cuya duración oscila entre uno y 9 minutos.

Algunos describen los sentimientos en las artes indias como algo parecido a un ramo de rosas, dominado por un aroma determinado, pero con la necesaria variedad de flores, para que puedan formar el tejido visual necesario, e inspiren vitalidad a quien las contempla. Esa mezcla de sentimientos que presenta la película *La llama eterna* representa lo que puede ser la teoría estética del drama indio, cuyo fundamento es lo que se conoce como *Rasa* o el despojo general de los sentimientos humanos. Sobre ello viene el *Bahafa*, o expresión viva de esos sentimientos en formas diferentes y modelos de conducta ligados a cada una de esas formas y modelos, como la danza, el canto, el llanto, la soledad, etcétera. La sorprendente transformación de un sentimiento en otro, de alegría en repugnancia, o de éxtasis en tristeza, o de miedo en ímpetu, le parece al espectador habituado a las películas occidentales algo extraño y a veces ingenuo, pero

para el espectador indio es la expresión de la vitalidad de lo que conoce como su cultura y legado, si es que no se trata directamente de su vida real.

Las gestas épicas e historias míticas reflejan esa profunda ambivalencia entre lo religioso y sagrado y la vida habitual. Se narran relatos históricos y sentimentales, por un lado, y por otro se celebra la santidad del legado religioso. La diferencia entre ambas cosas radica en el contexto en el que se inscribe el relato o el personaje del narrador, o la naturaleza del público. Es decir, no hay independencia de la historia o de lo sagrado de la persona fuera del contexto para el cual es invocada.

Incluso los relatos habituales, que no tratan asuntos religiosos, parecen tener vitalidad cinematográfica, no porque se alejen de lo sagrado, sino porque toman el relato, la trama y el significado y lo colocan en un contexto no religioso, construyendo así un cine independiente.

El cine indio comenzó su periplo tratando historias religiosas de forma directa, sin disimulo. En esa época apareció un tipo de cine que era el cine mítico o legendario, que trataba historias de los dioses, sus relaciones y su vida. Cuando las películas comerciales superaron las tradiciones de la censura, los productores y directores eran optimistas con respecto a la introducción de los dioses en sus filas, particularmente si la película trataba una historia inspirada en el legado religioso. Esto es lo que se conoce como “el hechizo de Dios”, que se encargaba de cuidarlos del director Manmohan Desai, en la que tenía que ser el regreso triunfal del actor Amitabh Bachchan, se salvaba al protagonista Bachchan varias veces de una cobra, relacionada con la diosa Shiva. Al final de la película la cobra representa un papel añadido, cuando el protagonista la sube como si fuera una cuerda para salir de una estancia llena de cocodrilos, alcanzar al malvado y vencerlo.



En la película *Ganga, Gamana y Sarsawati* (1988)

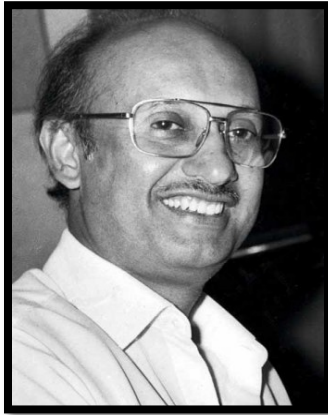
3.9 La épica de los héroes. Entre la resistencia y la venganza

Los críticos dividen las épicas y gestas míticas indias en gestas militares, leyendas de sacrificio y gestas sentimentales. Cada una de ellas tiene una impronta determinada en la historia y en la trama. Todos estos tipos de historia son utilizados en el cine indio.

Las gestas militares se basan en los protagonistas y héroes varones, en la fuerza y los compromisos sociales, en la solidaridad y la venganza, todo ello encarnado en las luchas físicas y políticas. Durante las décadas de los 70 y los 80 del siglo pasado, el actor Amitabh Bachchan fue el héroe militar más famoso en el cine indio. Los personajes que hacía representaban al hombre habitual que intenta vencer a la corrupción política y económica, al mal uso del poder.



La película *Marad* ("hombre"), de 1985,



del director Manmohan Desai, es un modelo de este tipo de cine. El protagonista nace en situación de desamparo, y crece para combatir al colonialismo británico y el poder opresor e injusto. Bachchan representa en la película todas las características del héroe militar. Es un solo hombre, vinculado básicamente a su caballo y a su perro. El resto de la ayuda le viene de los dioses.

La película toma prestados algunos trucos del teatro popular indio. El actor que hace de hijo del príncipe se sitúa, en virtud de su honradez e integridad, frente a los británicos, pese a que no sabe nada de su origen y su estirpe o casta hasta el final de la película, cuando consigue derrotar a los malvados y pérfidos británicos y los indios traidores colaboracionistas, cuando el público descubre su origen noble, y adquiere entonces tintes de mito y leyenda, pues en realidad no estaba buscando la gloria personal ni trataba de confirmar un título que ya llevaba en la sangre, aun sin saberlo.



La película *Roop Ki Rani Choron Ka Raja*

(“La reina de la belleza, el rey de los ladrones”) (1993), del director Satish Kaushik, es otro modelo en el que el héroe y la heroína llevan a cabo la venganza por la muerte de su familia a manos de un criminal, encarnando los valores y cualidades militares que aportaban las gestas míticas y las leyendas históricas.

3.10 Contactos de las gestas y la historia con la realidad social

En las gestas épicas se van heredando las relaciones, caracteres y conflictos, que se trasladan a muchos de los personajes. Eso es lo que hace el cine indio en sus películas.



En la película *Najina* (“La joya”) (1986), del director Hermesh Malhotra, vemos que la actriz Sridevi representa el papel de la sagrada Rajini, al frente de un triángulo de relaciones que incluye a la esposa, el esposo y la esposa del padre. El triángulo se extiende, con sus consecuencias, a la segunda generación, y en la segunda parte de la película *Nijahen* (“Los ojos”) (1989) vemos como Nilam, la hija de la protagonista de la película anterior, está en el corazón del triángulo, con su prometido y con Rajini, que muere, pero sigue encarnada por la fuerza de la eternidad que posee. El director aprovechó la condición de estrella de la actriz Sridevi y le hizo representar el papel de la hija en la segunda parte. Como era de esperar en una gesta épica india, la esposa Rajini o la prometida Nilam hacen el papel de protectoras del hogar y del esposo.



La película *Nijahen* (“Los ojos”) (1989)

Pero los triángulos del mal son raros en las gestas indias, y por ende en las películas. Si bien las películas presentan algunos socios del personaje malvado, que pueden formar relaciones triangulares, la interacción entre ellos es menor que la que se produce en las películas del bien. En conjunto, se puede limitar la función de los ayudantes del malvado a los siguientes papeles: el malvado cómico, que alivia la gravedad de los acontecimientos, y los malvados que traicionan al protagonista o a su padre al principio de la película, y por lo tanto pasan a formar parte del drama y de sus consecuencias, la mujer malvada, que representa el papel de seducir al héroe y engatusarlo para que cometa pecados y disfrute de la vida y, finalmente, el malvado musculoso que protege al protagonista de los peligros que lo acechan.

El destino de estos ayudantes se determina según su naturaleza y según son presentados en la película. Generalmente acaban muertos o entre rejas. El destino de la mujer malvada se determina con arreglo a sus sentimientos hacia el protagonista. Si lo ama o siente inclinación por él, normalmente muere al final, habitualmente en forma de sacrificio, para salvar al protagonista o a su amada, tal como sucede en



la película *Kala Pani* (“Cadena perpetua”) (1958)

del director Raj Khosla. En esta película Karan vive con su madre viuda en paz, en una ciudad de la India. Cierta día la madre le cuenta que no es viuda, y que su padre está en prisión, en la ciudad de Hyderabad, condenado a cadena perpetua por haber matado a una prostituta llamada Mala con la que tenía relaciones. Karan va a la prisión y descubre que su padre es inocente. Karan decide probar la inocencia de su padre, y consulta los periódicos de 1943, en los días de la ocupación británica de la India, para descubrir los detalles del asunto. Durante sus pesquisas conoce a la joven periodista Asha, que le ayuda a acopiar los detalles del asunto, y se enamora de ella. Después descubre que ella es pariente del propietario de los terrenos en los que vive en su pueblo.

Asha descubre después que Karan tiene relaciones con una prostituta llamada Kishura, y se da cuenta de que el hijo se parece a su padre y le va siguiendo los pasos. Finalmente acabará en prisión con él, en lugar de sacar al padre de la prisión. Pero Kishura es la que tiene la prueba de la inocencia del padre y, pese a que sabe que Karan la engaña en sus sentimientos, no puede hacer, finalmente, otra cosa que entregar las cartas que demuestran que el padre es inocente y devolverlo a su amada, pagando el precio de su vida por ello. Ha de tenerse en cuenta que la traducción del nombre de *Kala Pani* es “las aguas negras”, que en la India designan a la pena de cadena perpetua. Se trata de una metáfora que proviene de la época de la ocupación británica, cuando los condenados eran llevados a la isla africana de Andamán, a la que los indios denominaban “aguas

negras”. Esa expresión entró en el léxico popular, convirtiéndose en un recuerdo imborrable de los días de la ocupación.

3.11 Sexto: La religion

A menudo la industria del cine cae en los brazos de la religión, bien por una relación de afinidad con ella, o bien por una relación de oposición y choque. La religión puede estar presente en la totalidad y globalidad de la película, como sucede en las películas dedicadas a



Jesucristo,



Noé,



o su hermana Al Shima,



Moisés.

También puede estar presente en parte de la película solamente, para expresar, por medio de mecanismos visuales y estéticos, el asunto de la identidad, u otras cuestiones relacionadas con el arte y la libertad, o el arte y los tabúes, además de otras problemáticas complejas. Hay una clara diferencia entre el tratamiento de las películas de corte puramente religioso y el tratamiento cinematográfico de películas que abordan las diferencias entre unas creencias y otras. Esto es lo que viene a reflejar la imagen de la identidad en el marco de la propia creencia, a distintos niveles:

1. La religión islámica.
2. La religión cristiana.
3. La religión judía.
4. La creencia budista.
5. La creencia pagana.
6. El culto a la naturaleza y los fenómenos naturales.
7. El culto al fuego.
8. El culto a los seres animales.
9. El culto a las personas.

De acuerdo con esto, los modelos cinematográficos son muy abundantes y diversos, en la medida en que lo son las creencias. Sin embargo, los modelos más difundidos en la escena del cine mundial son los que tienen relación con las creencias cristiana e islámica. Se trata de productos cinematográficos que revelan, sin duda alguna, una identidad clara y abierta.

Podemos señalar aquí algunos modelos cinematográficos que tratan el asunto de la religión en tanto que portadora, reflejo y significante de la identidad cultural, con todas las diferencias y variedades de tratamiento y estructura propias del cine. En concreto, las producciones del cine de Hollywood y del cine árabe. Las primeras abordan la identidad cultural a través de la religión cristiana, en tanto que las segundas presentan la identidad cultural a través de la religión islámica.



3.12 La película americana de Hollywood *La pasión de Cristo*

La película “La pasión de Cristo”, dirigida por Mel Gibson, es una película que muestra de forma destacada la identidad religiosa, puesto que vuelve a plantear una de las preguntas más inquietantes, en torno a lo que cuenta la historia sobre las últimas horas de la vida de Jesucristo, el mundo en el que vivía, la cuestión del antisemitismo y de la Biblia, y la naturaleza misma de la fe¹³⁰.

Sobre muchos detalles de la relación entre la religión y el cine, y sobre el realce de la identidad cultural a través de la religión, John Mitcham escribió un artículo, centrado en la experiencia del cine, determinando muchas de las bases de dicha identidad. Decía así¹³¹:

“Es de noche en un huerto tranquilo y casi abandonado en Jerusalén. Una figura está practicando la oración. Sus amigos duermen, cerca de él. Estamos presenciando las últimas horas de la vida gloriosa del Mesías, en la primavera del año 30, más o menos, durante la fiesta de la pascua judía. El país, la Judea del siglo I (el Israel del siglo XXI) es parte del imperio romano. El prefecto Poncio Pilatos representa al gran César en la provincia, desgajada por terribles conflictos religiosos. El Mesías proviene de Galilea, y es un sanador, un maestro judío. Ha ido atrayendo hacia sí mucho interés a lo largo de los años, de los meses y los días que le han conducido hasta este momento. Su popularidad parece crecer con fuerza, al menos entre los peregrinos que se reúnen en la ciudad para celebrar la fiesta de la pascua. La multitud grita, anunciando que él es el Mesías, lo que significa para los judíos del siglo I que es el “rey de los judíos” cuya venida anunciaría la llegada del reino del señor, y la salvación del fuego de la esclavitud y el yugo del poder romano, la venida de una nueva era para los hijos de Israel, sedientos de liberación y de salvación. Algunos de los que se encontraban en la ciudad abarrotada se precipitaron en oleadas hacia el Mesías, amenazando con dar un vuelco al equilibrio

¹³⁰ El redactor, *Hollywood y las cuestiones religiosas*, revista *Newsweek*, n.º 24, febrero 2004, ed. *Newsweek International*, Nueva York, pág. 44.

¹³¹ John Mitcham, *¿Quién sacrificó al mesías?*, revista *Newsweek*, n.º 24, febrero 2004, ed. *Newsweek International*, Nueva York, pág. 46-53.

de fuerzas de Jerusalén. Los sacerdotes responsables del templo habían hecho un pacto con los romanos. La institución judía haría todo lo posible por mantener la paz. De no ser así, Pilatos los castigaría. Por eso, el sumo sacerdote Caifás envió a un grupo de hombres para prender al Mesías. Guiados por Judas lo encontraron en Getsemaní. Según las palabras de la copia revisada oficial del Evangelio, se produjo el siguiente diálogo. El Mesías preguntó: “¿A quién buscáis?”. “Al Mesías nazareno”. La respuesta fue rápida: “Soy yo”. Así comienza el último capítulo de la historia más poderosa e influyente de la historia de occidente”.

Para los cristianos, los dolores de la pasión, palabra derivada del latín *passus*, que significa “tras haber sufrido” “tras haber pasado”, son la esencia, el corazón de la fe. Pero, a través de los tiempos, al leerse sin espíritu crítico y sin un sentido adecuado de la historia, las versiones cristianas se han deturpado en ocasiones, para achacar la responsabilidad de la crucifixión del Mesías al pueblo judío. Es una tergiversación que desde hace largo tiempo ha encendido el fuego del antisemitismo.



Dentro de este siempre explosivo diálogo se inscribe la película de Mel Gibson, inquietante e influyente: *La pasión de Cristo*, que suscitó una polémica en torno a las últimas horas de Jesucristo. Gibson declaró: “Una fuerza sagrada actuaba dentro de mí en esta película”. La película provocó con una cruenta batalla entre los que creían que la película ofendía al pueblo judío sin derecho alguno, responsabilizándolo de la muerte de Jesucristo, y los que, por el contrario, estaban a favor de la impactante descripción de

Gibson de la pasión de Jesucristo. “Así es como sucedió”. Se dice que el papa Juan Pablo II, ya de avanzada edad, comentó que había visto la película, y le había impresionado tanto que rompió a llorar. Podemos comprender tal impresión en personas de tanto talento, pues es evidente que Gibson profesa la fe, y la mayor parte de la película es una configuración mental fiel a la letra de los capítulos más dramáticos dispersos en los cuatro Evangelios.

Pero el Evangelio puede ser una fuente de problemas. Pese a que un número incontable de creyentes lo consideran palabra inmutable descendida de Dios, la biblia no es siempre fiel reflejo de la realidad histórica. El Evangelio es producto de autores humanos que escribieron en un tiempo y en lugar determinados para difundir determinadas ideas y para impulsar ciertos conceptos. Las raíces del antisemitismo cristiano están en las lecturas literales y exageradas, que son en realidad lecturas erróneas, de muchos de los textos del Nuevo Testamento. Cuando los autores del Evangelio condenan a “los judíos” por la pasión de Cristo, no se refieren a los judíos que vivían entonces, ni mucho menos a todos los que todavía no habían nacido. Los escritores tenían en mente un grupo muy concreto, la élite de los templos, que pensaba que Jesucristo podría rebelarse contra Pilatos.

Gibson es católico romano, muy conservador y tradicional. No reconoce muchas de las reformas efectuadas por el Concilio Vaticano entre 1962 y 1965. Prefiere rezar en latín, no come carne los viernes, y está comprometido con todo tipo de interpretaciones extremistas e inhabituales de la Biblia y de los principios. Es una creencia muy rígida, con la que se educó, y que volvió a descubrir hace más de 10 años. James Caviezel, el actor que encarna a Jesucristo en la película, declaró al a revista News Week: “Empezó a reflexionar sobre los dolores y la muerte de Cristo, y dijo que las heridas de Cristo le abrían sus propias heridas, y eso es lo que hacía. Creo que el trabajo expresa precisamente eso”. Gibson decidió el compromiso con la Biblia, y no dio ninguna señal de analizar el contenido del asunto. Como artista, estaba en su derecho a hacer la película que quisiera, naturalmente, pues iba a encontrar muchos espectadores para esa historia vital y tan familiar para ellos.

No obstante, la película que produjo Gibson devuelve a la palestra una vieja polémica: ¿Quién, en realidad, mató a Jesucristo? Desde el ángulo histórico, fue el imperio romano quien lo hizo. Desde el ángulo teológico, fueron los pecados del mundo los que empujaron al Mesías a la cruz. La iglesia católica dice que los propios cristianos han de asumir “la más grave responsabilidad del tormento que sufrió el Mesías”. Pero algunos cristianos han sido injustos y opresivos con el pueblo judío a lo largo de 2.000 años más o menos, pues les hacían responsables de la muerte del profeta del siglo I, que pasó a ser conocido como el Mesías.

Cuatro décadas después de que el segundo Concilio Vaticano negara la idea de que el pueblo judío era culpable de la acusación de “dar muerte a los dioses”, muchos líderes y teólogos judíos temieron que la película, con el tratamiento que hace del sumo sacerdote del pueblo judío Caifás, al conducir a la multitud iracundo, y Pilatos, como hombre ejecutor, vacilante y con cierta simpatía hacia el otro, ralentizaran o anularan 40 años de trabajo de explicar los lazos comunes entre judaísmo y cristianismo. Gibson defendió enérgicamente su película de las acusaciones de antisemitismo diciendo que él no cree en el pecado de la sangre, citando la doctrina de la iglesia que dice que los pecados y defectos de toda la gente son los que llevaron al sufrimiento de Cristo, y no los pecados del pueblo judío únicamente. Gibson dijo así a la Red Católica Mundial:

“Esto no significa que ellos sean los únicos responsables ni decir ‘ellos los hicieron’. La cosa no es así. Nosotros somos todos culpables. No quiero colgar a ningún judío, yo los amo. Mi origen procede de ellos”.

El debate sobre Dios, entretanto, fue muy fructífero para el demonio de la codicia. Gibson hizo un trabajo que, al parecer, ha sido lo más visto en la historia sobre la pasión de Cristo¹³².

¹³² La importancia de esta película de Hollywood, con la identidad cultural que muestra, fundada en la dimensión religiosa, se demostró con las ventas con las que logró cifras récord. Las parroquias evangélicas compraron un gran número de cintas, y los líderes religiosos animaron a los fieles a ir a las salas de cine y comprar sus entradas para ver la película, a la vista de su importancia.

Parece que la sorprendente alianza entre Gibson, en tanto que católico tradicional, y los protestantes ingleses, surgió de la creencia común en que el gran mundo laico, incluyendo los grandes medios de comunicación, es necesariamente contrario al cristianismo. Encontrar una personalidad célebre como Gibson que haya obtenido el premio óscar desde sus premisas de lucha fue un regalo inesperado. La película, como dijo Billy Gram “Es un conjunto completo de lecciones de vida en una sola película”.

La película, que costó 25 millones de dólares, y fue filmada en Italia, se centra fundamentalmente en las 12 últimas horas de la vida de Jesucristo. Hay algunos *flashbacks* en la película que dan unas pinceladas, nada más que eso, sobre el contexto y los hechos de la infancia del Mesías, su entrada triunfante en Jerusalén, el sermón de la montaña y la última cena. Los personajes hablan en arameo y en latín. La traducción inglesa aparece en subtítulos, lo que convierte la película en un producto algo artificial. Para su versión de la historia, Gibson fundió los cuatro libros sagrados. Se dice que se inspiró en las visiones de dos monjas: la española María de Ágreda (1602-1665) y la francesa Anne Cathérine Emmerich (1774-1824). Emmerich había probado los efectos de las heridas en su cabeza, sus manos, sus pies y su pecho, heridas similares a las de Cristo. Ambas monjas eran seres de su tiempo, y ofrecieron testimonios místicos que incluían alusiones a la supuesta culpa del pueblo judío en la muerte de Cristo.

La captura, tormento y crucifixión de Cristo fueron filmados con todos sus crueles detalles, de forma cruda y abierta, y la película fue clasificada como R (prohibida para menores de 18 años). Uno de los ojos del Mesías estaba cerrado por un hematoma consecuencia de los primeros golpes, cuando fue arrastrado desde Getsemaní, y el tormento romano que sufrió en el largo camino hasta el Gólgota con la pesada cruz de madera a cuesta. Las escenas en las que le clavan los pies y manos al poste están filmadas con toda crudeza, sin compasión. El efecto de la violencia produce un choque al principio, pero luego se va medio paralizando, llegando finalmente a un punto en el que todo parece suceder de la misma forma, una vez acostumbrado el público al sufrimiento y el tormento. Hay unas escenas delicadas con María, la madre de Cristo, y con María Magdalena. El Mesías dice, estando en la cruz: “El mensaje sea enviado”, y su madre, que ve a su hijo ser salvajemente torturado, murmura: “Amén”.

Pese a que muchos de los momentos de la película son muy impactantes, el análisis de Newsweek del montaje en crudo de la película plantea cuestiones históricas importantes sobre el modo en que Gibson escogió la forma de describir al pueblo judío y al pueblo romano. La aceptación de la versión de la película de la pasión de Cristo al pie de la letra ofrece a los espectadores una visión errónea de lo que pudo haber sucedido hace mucho tiempo en esas horas terribles. Los sacerdotes judíos y sus seguidores son los malvados, son los que exigen la muerte del Mesías una y otra vez. Pilatos es el gobernador sumiso que se ve obligado a ejecutar la sentencia de muerte.

En realidad, solo Roma era fuerte en la época de la hegemonía romana. La acusación era la de incitar a la rebelión, no al pensamiento. Era una acusación civil, no religiosa. Los dos hombres que fueron crucificados con el Mesías se conocen en algunas traducciones como “ladrones”, pero la palabra también puede significar “rebeldes”, lo que apoya la idea de que la crucifixión era un arma política utilizada para enviar un mensaje a quienes seguían con vida. “Cuidado con rebelarte o manifestarte, porque roma hará lo mismo contigo también”. Las dos referencias más dignas de confianza a Jesucristo que aparecen fuera de los Evangelios, que son los testimonios de los historiadores Josefo y Tácito, dicen que Jesucristo fue ejecutado por Pilatos. El gobernador romano era el responsable político de Caifás, es más, también decidía cuándo podían los sacerdotes judíos ponerse las vestiduras sacerdotales y practicar sus ritos religiosos judíos en el templo. Pilatos no era la persona humanitaria que Gibson describe. De acuerdo con Filón de Alejandría, el gobernador “tenía un temperamento que no se caracterizaba por la flexibilidad; era terco y cruel”, y era famoso por ejecutar a todos los que causaban problemas sin juicio alguno.

Entonces, ¿por qué en la versión de la Biblia, que es la versión de la que bebió Gibson, se hace parecer a los judíos peores que los romanos? Los Evangelios no descendieron del cielo enteros y enmarcados en oro. El Evangelio de San Mateo, el de San Marcos, el de San Lucas y el de San Juan fueron elaborados décadas después de la muerte de Jesucristo para impulsar a la gente a la fe en la nueva religión, que muchos cristianos entendían como una escisión del judaísmo, y convertirla en algo atractivo para el mayor número posible de personas.

El problema histórico del tratamiento con dos versiones diferentes de la historia de la pasión es muy complicado, por el significado preciso de las palabras en griego, que generalmente se han traducido con el término “judíos”. La expresión no incluía a todos los ciudadanos judíos en la época de Jesucristo (para la Biblia, por supuesto, ni el Mesías ni sus seguidores estaban entre ellos), sino que parece que alude, la mayor parte de las veces, a la élite del templo. El pueblo judío estaba dividido en facciones y grupos numerosos, cada uno de los cuales se consideraba a sí mismo como el representante legítimo de la religión de los padres, y era enemigo de los otros grupos en general.

Gracias a la existencia de estas rivalidades, podemos empezar a entender los fundamentos de las imágenes tan poco “amables” que aparecen en la Biblia sobre la institución del templo. La élite miraba con desprecio a los seguidores de Jesucristo, y por eso los autores del nuevo testamento ofrecieron esa imagen negativa de los sacerdotes. También podemos comprender la razón de que los escritores minimizaran el papel jugado por los romanos en la muerte de Jesucristo. Los que defendían el cristianismo, por entonces una religión seria y combatiente, eligieron una forma entendible de satisfacer a las fuerzas dominantes, para no enfrentarse a ellas. ¿Para qué recordar al mundo que el imperio que dominaba el Mediterráneo ejecutó a tu héroe por considerarlo un rebelde?

La película comienza con una escena impactante de Jesucristo rezando en Getsemaní. Una forma terrible (la más original aportación de Gibson al drama) le incita. El demonio le dice: “Ningún hombre puede llevar el peso de todos los pecados” Como en el Nuevo Testamento, el significado implícito es que el mundo está en poder del mal, y que el Mesías ha venido para liberarnos de las fuerzas de las tinieblas con su muerte y su resurrección, en una rebelión contra la solidez de todos los principios y sistemas. Pero el Mesías acepta su destino, con ese sufrimiento tan intenso, hasta el punto de que el sudor se le transforma en sangre.

En la escena siguiente, María Magdalena pide ayuda a los soldados romanos, y el Mesías es llevado al interior para ser interrogado por los sacerdotes. Ella grita. “Lo han prendido”. Interviene entonces un policía del templo y les dice a los romanos: “Está

loca”, y les asegura que Jesucristo “ha violado las leyes del templo, y eso es todo”. Cuando llegan a Pilatos noticias del problema le dicen: “Hay problemas tras los muros. Caifás ha ordenado prender a un profeta”. Es cierto que los líderes del templo no tenían necesidad de Jesucristo, pero esas líneas del diálogo, que aluden, si se toman en conjunto, al dominio judío de la situación, no aparecen en la Biblia¹³³.

La idea del juicio nocturno, tal como se presenta en la película de Gibson, es otro problema. Los libros sagrados no están de acuerdo sobre lo que sucedió entre la detención del mesías y su aparición ante Pilatos, salvo en un detalle: llevaron a Jesucristo ante el sumo sacerdote de alguna manera. En la película el Mesías es interrogado ante un gran grupo de autoridades judías, quizá en el Sanedrín. Los testigos lo acusan de practicar la magia con el demonio, y de pretender que era capaz de destruir el templo y volverlo a construir en 3 días, y de llamarse a sí mismo “hijo de Dios”. Alguien grita: “Dice que si no comemos de su carne y bebemos de su sangre, nos veremos privados de la vida eterna”. Gibson alude a que había defensores de Jesucristo. Uno de los hombres llama al juicio “falsa justicia” y otro pregunta: “¿Dónde están los otros miembros del consejo?”, lo cual es una alusión a que Caifás y su círculo privado estaban haciendo algo con lo que no todos estaban de acuerdo. El punto culminante es cuando Caifás le pregunta a Jesucristo: “¿Eres el Mesías?”, a lo que Jesucristo responde: “Así es...”, y se señala a sí mismo como “hijo del hombre”. Se oye un sollozo, el sumo sacerdote se rasga las vestiduras, y proclama que Jesucristo es un blasfemo.

Hay muchas cosas que invitan al creyente a examinarlas con atención. “Hijo de Dios” e “hijo del hombre” eran dos apelativos frecuentes para las personalidades religiosas del siglo I. La acusación referida a comer la carne de Cristo y beber su sangre, lo cual es, evidentemente, una imagen cristiana del sacrificio sagrado, no aparece en ninguna de las escenas del juicio en la biblia. Ni tampoco la blasfemia, es decir, creerse uno mismo el Mesías, pues más de una personalidad judía pretendió serlo, sin verse abocado al mismo destino que Jesucristo, salvo quizás de manos de los romanos. La definición de

¹³³ En la película *María Magdalena* intenta obtener ayuda de los soldados romanos cuando El Mesías va de camino al juicio ante los sacerdotes judíos. En la realidad, esa escena, que puede conducir a duras críticas contra la hegemonía judía, no aparece en la Biblia.

blasfemia era objeto de polémica entre los judíos, pero se fue transformando en proferir el nombre del Señor. Pero en la Biblia no hay ninguna escena del juicio que apoye la idea de que el Mesías cruzó esa línea.

La mejor reconstrucción histórica de lo que sucedió en realidad es que el Mesías tenía un gran número, o al menos un ruidoso grupo de seguidores en un momento en que la capital pasaba por momentos turbulentos, y las autoridades judías querían liberarse de él antes de que se rodeara de peregrinos fervorosos que suscitaran la ira de Pilatos. Caifás les dice a sus compañeros los sacerdotes en el evangelio de San Juan: “Lo mejor para vosotros es que muera un solo hombre en sacrificio pro el pueblo” para que “no desaparezca la nación entera”.

Al despuntar el alba, el Mesías es conducido ante Pilatos. En este punto es donde Gibson se aleja mucho de la historia, pues presenta a Pilatos como un gobernante sensible y sensato, si no directamente fuerte. Pilatos pregunta: “¿No es este el profeta al que habéis dado la bienvenida en la ciudad? ¿Puede alguno de vosotros explicarme esta locura?” Pese a ello, no había nada que resultara satisfactorio para Caifás.

La escena de la multitud de judíos gritando: “¡Crucifícalo! ¡Crucifícalo! ante Pilatos es un elemento fundamental en las representaciones de la pasión a lo largo de los siglos, pero es muy difícil imaginar a un hombre del César expuesto a amenazas por parte de la gente a la que normalmente trataba con rudeza y desprecio. Pilatos, cuando acudió a Judea por primera vez, ordenó a las fuerzas imperiales portar una imagen del César a la ciudad, y destinó el dinero del templo sagrado a abrir canales de agua, lo que causó protestas que fueron reprimidas por la fuerza. Cinco años después de ejecutar a Jesucristo, Pilatos disolvió una agrupación de gente en torno a un profeta en Samaria utilizando los caballos, lo que causó la muerte de un gran número de personas, a raíz de lo cual fue convocado a Roma para explicar tal suceso.

El Mesías aparece solo, muy solo, ante Pilatos, y le plantea aquel enigma histórico. Si el Mesías constituía una seria amenaza, tanto como para merecer aquella medida tan radical, ¿dónde estaban sus partidarios? Estaban callados, o temerosos, según la versión

de Gibson. Quizá algunos de ellos se comportaran así. Y quizá otros no se hubieran enterado de su detención, porque se produjo en secreto. Pero no parece creíble que fuera tan débil un movimiento que había amenazado a toda la capital rápida y globalmente, a partir de unos pocos discípulos, algunos simpatizantes, María y María Magdalena.

En el escenario de esa multitud artificial en la versión de la película que expone Newsweek, Gibson puso una frase de terrible influencia en el pueblo judío a través de los tiempos. El gobernador resiste, de una forma difícil de concebir, a la multitud una vez más. Es la imagen de un gobernador justo. Los consejeros están desesperados y sedientos de sangre. El populacho dice: “¡Que corra su sangre por nosotros y nuestros hijos!” Gibson narra el final terrible de la película, y acierta en su trabajo. Es otra idea del origen del diálogo. El autor de un libro sagrado es parcial. Los libros sagrados se componen para presentar al Mesías con la mejor imagen posible ante los nuevos conversos del imperio romano, así que ofrecen la peor imagen posible del liderazgo del templo. Muchos investigadores creen que San Mateo, autor de uno de los Evangelios, el que incluye la frase de “que corra su sangre por nosotros” escribió después de la destrucción del templo del año 70, e introdujo las palabras del ayudante para explicar las causas de la desgracias que sufrieron los habitantes de Jerusalén. De acuerdo con la polémica, la sangre cayó sobre ellos y su estirpe.

En un momento ulterior de la película de Gibson, Pilatos hace una investigación con Jesús, y dice ante su prisionero en silencio: “¿No hablas? ¿No te das cuenta de que tengo el poder de liberarte o el de crucificarte?”, a lo que el Mesías responde: “Él es quien me ha traído hasta ti, sobre él recae el gran pecado”. Y se vuelve hacia Caifás. El objetivo de San Juan al poner esas palabras en boca del Mesías es, con toda seguridad, dirigir un golpe a la élite del templo. Pero dentro del ambiente dramático de la película se puede entender que a lo que se refiere es a que los judíos, por medio de Caifás, tienen más responsabilidad en la muerte del Mesías que los romanos, algo implícito que no está apoyado por la historia.

No hay duda de que la élite del templo jugó un papel primordial en la muerte del Mesías. Josefo señala que el nazareno “fue acusado por las personas de mayor rango entre nosotros”, es decir, los judíos de Jerusalén. Pero no se puede negar que Pilatos merece ser censurado, y tiene la responsabilidad final en el asunto. ¿Por qué someterlo a las penalidades de la cruz si el Mesías no constituía una amenaza política? Además, hay evidencias de que la detención del Mesías fue parte de un estilo violento más amplio, por miedo a que hubiera episodios de violencia en la fiesta de la Pascua. Barrabás, el hombre que fue liberado en lugar de Jesucristo, era, de acuerdo con San Marcos, uno de los rebeldes que estaban en prisión por haber cometido actos de asesinato durante la rebelión, lo que indica que Pilatos estaba preocupado con los rebeldes, y se había enfrentado antes a una revuelta algo antes de interrogar al Mesías.

No hay ninguna alusión a esta situación en la película de Gibson, salvo la liberación de Barrabás. La película incluye una escena inventada en la que Pilatos se queja de su supuesto problema. Le dice a su esposa: “Si no le condeno por impureza, Caifás empezará a rebelarse. Y si lo condeno, sus seguidores se rebelarán”. Caifás no estaba en una posición que le permitiera comenzar una revolución en torno a la figura de Cristo, porque él y Pilatos eran aliados en cierta manera, y cuando hubo una serie rebelión, en el año 66, la cosa tuvo que ver con graves injusticias cometidas por el gobernador romano, y no en torno a ninguna personalidad religiosa concreta. En esa época incluso los sacerdotes suplicaban a la gente que no se rebele. En la película los sacerdotes conducen a la multitud lejos de sus súplicas de calma, y Pilatos entrega la orden, en lugar de utilizar su fuerza contra el populacho. Así condena al Mesías a muerte¹³⁴.

La frase que ordenó Pilatos fijar en la cruz de Cristo es una prueba clara de la naturaleza política de su decisión, puesto que Pilatos y el sumo sacerdote se libraban de un “mesías” que quizá pudiera descomponer y fracturar a la sociedad, no ser un salvador. El mensaje no iba dirigido por los sabios romanos a los malvados judíos. En lugar de

¹³⁴ En la película *Caifás y otros sacerdotes* (los “judíos” en la biblia) son los responsables, y condenan al Mesías por blasfemia en un juicio del que los romanos no parecen tener conocimiento. En la realidad, Caifás era el delegado de Pilatos, y Roma era la única con poder para ejecutar la pena capital. Las escenas del tribunal en la Biblia no justifican la acusación de blasfemia contra El Mesías.

eso, era una frase cargada de desprecio por la multitud, en el sentido de que les advertía de que esa muerte le esperaba a cualquier hombre que fuese anunciado como “el rey de los judíos”¹³⁵.

Los soldados romanos que torturaron a Jesucristo y lo llevaron al Gólgota son representados como malvados, insolentes y crueles, y seguramente así lo fueron. Pero Caifás aparece como testigo serio de la tortura y crucifixión, sino poder alguno, cuando Gibson pasa a la escena de la última cena y los momentos de las palabras de Jesús. Cuando Jesús ve, mientras está cargando con la cruz, rostros de los sacerdotes, dice: “Nadie me quita la vida, sino que yo la entrego por mí mismo en sacrificio”. ¿Lo dice para exculpar a los sacerdotes, para que queden como inocentes? Quizá. Sobre la crucifixión dice Jesucristo: “Perdónales, porque no saben lo que hacen”.

Mientras se agolpan las nubes y muere el Mesías, cae del cielo una sola gota de agua, que es una lágrima de Dios padre. Comienza una tormenta y se abren las puertas del infierno. En el templo Caifás grita de dolor, mientras lucha con el terremoto en medio de la oscuridad. Luego aparece la luz, un sudario abandonado, el Mesías con las heridas de la crucifixión se alza, abandonando la tumba. Es la fiesta de la Pascua.

¿Son los libros sagrados antisemitas? No en el sentido que el término adquirió en el siglo XXI, pero sí contienen debates y polémicas escritas por seguidores de una facción determinada que odiaba a las otras facciones, del mismo modo en que el Antiguo Testamento rechazaba las prácticas religiosas israelíes con las que no estaba de acuerdo Jerusalén. Sin entender el contexto en el que se configuraron esos textos es fácil explicarlos de forma incorrecta. La triste historia de la opresión del pueblo judío desde la pasión surge con claridad, lo que puede conducir al error cuando no leemos los libros sagrados con atención y cuidado.

¹³⁵ En la película Gibson presenta a Pilatos como un gobernador sensible que se ve empujado por la multitud vociferante de los judíos a crucificar al Mesías. En la realidad, Pilatos era un gobernante sanguinario y cruel, tal como señalan algunos de sus contemporáneos, que dicen que su carácter era “insensible, terco y cruel”, y que ejecutaba a los judíos sin juicio.

La mayoría de los primeros cristianos eran judíos, y así se veían a sí mismo. En un momento posterior, solo a finales del siglo I, algunos cristianos comenzaron a pensar en el asunto y a presentarse como un pueblo totalmente independiente de las demás comunidades judías. Siglos después, incluso después de que el emperador Constantino abrazara el cristianismo en el siglo IV, algunos judíos se consideraban a sí mismos cristianos. Tras celebrarse el Concilio de Nicea, en el año 325, Jesús se convirtió en el Mesías primero e hijo de Dios “que vino por nosotros, para salvarnos, que bajó de los cielos y se hizo eterno, que se convirtió en hombre, que fue torturado y subió de nuevo a los cielos al tercer día, y ascendió al paraíso y ahora reina sobre los vivos y sobre los muertos”.

La iglesia católica, que trata de preservar la fe de los profetas, abordó la cuestión de la participación de los judíos en el crimen. El antisemitismo, que siempre flotaba en el ambiente y se hizo antisemita, surgió con fuerza con la Primera Cruzada, cuando los soldados cristianos, de camino para expulsar a los musulmanes de Jerusalén, en el siglo II, empezaron a degollar a los judíos europeos. Con la llegada de la Edad Media, el antisemitismo otorgó un cierto brillo religioso a las decisiones políticas que adoptaron las autoridades laicas de por entonces. Eran decisiones que castigaban al pueblo judío o limitaban sus derechos. Hasta el Papa Inocente III, que gobernó la iglesia en los primeros años del siglo XIII, llegó a formular justificaciones del antisemitismo, cuando dijo: “Los infieles que no creen en el cristianismo deben ser obligados a la esclavitud que se merecieron cuando levantaron sus manos infieles contra el que vino a prodigar la libertad verdadera sobre ellos, pero ellos reclamaron su sangre, con lo cual se convirtieron en responsables, y también sus hijos son responsables”.

La iglesia romana, después de las atrocidades de la solución final de Hitler, empezó a recuperar y valorar sus relaciones con el pueblo judío. El concilio Vaticano II resultó en una intensa y profunda declaración sobre la muerte de los dioses. “Es cierto que las autoridades judías y quienes les seguían presionaron para que muriera el Mesías. Pero, aun así, no se puede culpar a los judíos de lo que sucedió en la Pasión de Cristo. No sin distinguir a los judíos de entonces y a los hebreos de hoy en día. La iglesia rechaza perseguir a nadie por ello, puesto que la iglesia se guía por el amor espiritual, evoca el

patriarcado y rechaza la violencia y la represión, igual que rechaza las manifestaciones del antisemitismo dirigidas contra los judíos o contra cualquier otra persona en cualquier tiempo, sea por parte de quien sea”.

El Concilio continúa con otro punto muy importante, minimizando las posibilidades de utilizar la pasión de Cristo para encender la mecha del antisemitismo, tanto en la práctica como a nivel de representación dramática. “Además de eso, la Iglesia siempre ha resistido y también lo hace ahora”. Dice la *Nostra Aetate* en la actualidad: “El Mesías se sometió a los dolores de la Pasión y a la muerte por motivo de los pecados del hombre, a partir de su amor inagotable, para que todos alcanzaran la salvación”. Su misericordia no tiene límites para con los que se reconocen como seguidores de la religión cristiana. “La Iglesia niega cualquier discriminación contra el pueblo, o cualquier clase de opresión por motivos de raza, color, circunstancias de la vida, o religión, por ser algo ajeno a las ideas de Jesucristo”.

Si la referencia a una declaración de la iglesia de hace 40 años no es suficiente, también podemos mirar atrás, más de 400 años, para encontrar las semillas de la conciliación y el perdón. En el Concilio de Trento, en el siglo XVI, la Iglesia romana anunció que el principio teológico que decía que todos los hombres son igualmente responsables de la Pasión, y que los cristianos soportan una carga determinada. “En esa infamia (la muerte de Jesucristo) participan todos aquellos que caen una y otra vez en el pecado”. Los textos del concilio dicen también: “La infamia surge de nuestro interior más grande aún que del interior de los judíos, porque ellos no lo sabían, cuando crucificaron al príncipe de la gloria. Pero nosotros, al contrario, lo sabíamos, sólo que lo negamos con nuestros hechos, y eso es lo mismo que si hubiéramos puesto nuestras manos violentas contra él”.

En su batalla por defender su proyecto, Gibson alterna entre la rebelión y la conciliación. En una entrevista con la Red Católica Mundial dijo: “El película censura a la humanidad entera por la muerte del Mesías. No hay excepciones ahora. Bien, yo estoy en la primera línea, dispuesto a ser censurado. El Mesías murió por toda la gente de todos los tiempos”. Sobre los críticos que piensan que la película puede perpetuar peligrosas conductas, dijo Gibson: “Han sacado, como usted sabe, esa clase de consignas

una y otra vez. Usted sabe, “es antisemita, es antisemita, es antisemita, es antisemita. Tú no eres así” En una carta al presidente nacional de la Liga Anti Difamación, Abraham Foxman, decía Gibson: “Mi firme creencia, y estoy convencido de que la suya también, es que todos los que respiramos y vivimos sobre la tierra somos hijos de Dios. Mi deber y mi compromiso con ellos como hermano en este mundo despierto es amarlos”.

David Elcott, director de Asuntos Interreligiosos en el Comité Judío Estadounidense, declaró que estuvo presente en la representación de la película, y que alguien le preguntó a Gibson: “¿Quién es contrario al mesías?”, a lo que Gibson contestó: “O bien los demonios, o bien quienes son engañados por los demonios”¹³⁶.

¿Había alguna forma de que Gibson hiciera la película sobre la Pasión sin suscitar esa tormenta de reacciones? Sí. Hay una serie de instrucciones pastorales católicas que definen la manera en la que el creyente debe aumentar o abordar el dramatismo de la Pasión. Una de estas instrucciones dice: “El intento de utilizar las cuatro versiones relativas a la Pasión eligiendo un fragmento de uno de los libros sagrados, otro fragmento de otro, y así sucesivamente, conlleva el peligro de traicionar la globalidad de los propios textos. No es suficiente para quienes producen obras dramáticas sobre la Pasión responder a las críticas responsables apelando al dicho de “así está en el Evangelio”. La iglesia ruega que “se adopten las máximas precauciones” cuando “la cuestión tiene que ver con presentar una imagen inadecuada del pueblo judío”. Esas instrucciones proponen eliminar las escenas de las grandes multitudes judías gritando, y evitar la condena del Sanedrín. También señalan que hay pruebas de que Pilatos no era un “gobernante justo”, ni que “fue el que descubrió el pecado del Mesías, e intentó, aunque tíbilmente, liberarlo”. Los datos de Lucas y de las fuentes históricas indican que, muy al contrario, era un “déspota cruel”, y que “hubo, pues, una gran laxitud con la

¹³⁶ En la película *Jesucristo le dice a Pilatos que Caifás carga con el peso del “gran pecado”* porque le ha entregado para ser ejecutado por los romanos. En la realidad, la sentencia fue obra de Pilatos. La iglesia católica insiste en que, mientras que El Mesías eligió libremente la Pasión, todos los pecadores merecen ser censurados.

forma de describir la personalidad de Pilatos y con la fidelidad a la versión del Evangelio”¹³⁷.

En el mejor de los escenarios posibles, la película se somete a debates constructivos sobre los principios de la religión que siguen millones de personas a lo largo y ancho del mundo. Son conversaciones que han de llevar a los creyentes a formarse la idea de que el antisemitismo cristiano tiene que ser visto como algo imposible y absurdo, contrario a todos los principios. Es decir, lo de odiar a los judíos por ser judíos, sean quienes sean. En realidad, eso es un pecado en el mundo cristiano, puesto que Jesucristo ordena a sus seguidores que amen a los demás como se aman a sí mismos. A otro nivel, el antisemitismo expresa una forma ilógica de derrota de uno mismo, de odio a sí mismo. La actitud adecuada y correcta frente a pueblo judío ha de ser una actitud de respeto, puesto que el hombre que el cristianismo eligió para considerarlo su salvador desciende de la antigua tribu de Judea, palabra derivada de “judío”, pues son los hijos de Abraham. Los cristianos y los judíos son como las ramas de un mismo árbol, unidas entre sí por el misterio divino.

Volvamos al principio de la película de Gibson, en el huerto en tinieblas. Los guardias vienen a prender a Jesucristo. Sus discípulos los ven, e intercambian palabras con los soldados. Uno de los hombres de Jesucristo saca un arma, desafiando a uno de los servidores del sumo sacerdote. Jesucristo observa, desde lejos, la pelea, e interviene ordenando: “Deja a un lado la espada”, en aplicación de la consigna del Nuevo testamento de amar al otro como amamos la verdad, hasta la muerte, que es una consigna cuyas raíces se extienden al capítulo 19 del libro de Levíticos. “Has de amar a tu vecino como te amas a ti mismo. Yo soy el Rey”. La polémica y el debate sobre la película de Gibson, tanto si se cree que el Mesías es el salvador de la humanidad, como si se piensa que simplemente es una personalidad importante del siglo I, ha dejado tras de sí una estela filosófica y moral muy reveladora. Quizá podemos estar de acuerdo con esa imagen del Mesías nazareno, al menos, que cuando se enfrentó a la violencia,

¹³⁷ Con el lanzamiento de la película *La pasión de Jesucristo*, el Concilio de obispos Católicos de los Estados Unidos publicó estas instrucciones en formato de libro.

escogió la paz, antepuso el amor al odio, la tolerancia al pecado. Es un gran ejemplo para todos nosotros, sea cual sea el Dios al que adoramos.

3.13 La película Al Shima

La película egipcia Al Shima fue producida por la institución Pública Egipcia de Cine en el año 1970, con argumento de Ali Ahmed Bakthir, guión de Abdessalam Musa y Sabri Musa, material histórico y diálogos de Adel Abderrahman, dirección de Husam Eddin Mustafa. Esta película es considerada como una de las mejores actuaciones de la actriz egipcia Samira Ahmed. Participan en el reparto: Ahmed Mozher, Mohsen Sarhan y Amina Rizq.



Al Shima es la hermana de leche del profeta, Dios rece por él y lo salve. Abrazó el islam tempranamente, al contrario que su esposo, Bijad, que se mantuvo en el paganismo. Bijad cae prisionero en manos de los musulmanes en una de las batallas que se producían entre los infieles de Quraysh y los musulmanes.

Como consecuencia de ello, Al Shima se dirige al profeta de Dios, para rogar su intercesión. El profeto lo acepta y libera a su esposo y a todos los prisioneros. Bijad rehúsa cambiar su postura religiosa y abandonar la religión de sus padres. Al Shima se esfuerza para persuadirlo de que abraza el Islam, pero es en vano. Sin embargo, al final

de su vida se hace creyente y entra en el Islam¹³⁸. La película describe el ambiente religioso y representa una parte importante del cine árabe, que se inspira en la historia del Islam y de sus grandes figuras, y en las cuestiones islámicas esenciales, como la razón, la fe y la justicia frente a la ignorancia y la falta de cordura y raciocinio. La película presenta también la idea de la tolerancia religiosa con los prisioneros, pues el Islam es una religión del cielo muy tolerante con otras culturas, no una religión de violencia y extremismo.

3.14 La película La hégira del profeta

Esta película egipcia es de la productora “Películas del nuevo oriente” (Sad Arafa), del año 1964, con historia de Abdelmonem Shamis, guión de Abdelmonem Shamis y Hussein Hulmi Mohandis, dirección de Ibrahim Amara. Esta película está considerada como una de las mejores de la artista egipcia Magda. Participan en el reparto: Ihab Nafia, Samiha Ayyub y Adly Kasib.



La película trata la historia de la noble hégira del profeta desde La Meca hasta Medina, a través de las relaciones que unen a Habiba y Fares, que viven en Quraysh desde los primeros años del islam. Los dos abrazan la fe islámica pese a la voluntad de sus

¹³⁸ Muna Al Bandari y otros, *Enciclopedia de las películas árabes*, ed. Bayt al Maarifa, El Cairo, 1994, pág. 205.

señores, que temen que la nueva religión, el Islam, influya negativamente en su poder y su influencia, otorgando la libertad y la igualdad a los esclavos, a las gentes sencillas y a los pobres. Y es que el profeta Mahoma ponía en el mismo nivel a los esclavos y a sus señores, rechazando la idea de la esclavitud y la opresión del ser humano. Por eso los politeístas de Quraysh persiguieron al profeta. Sus seguidores, que habían entrado ya en la nueva fe, comenzaron a reunirse en Yathrib (Medina), disponiéndose a la Hégira del profeta, para comenzar a difundir la religión del islam. El profeta huyó a medina y se libró del asedio de los qurayshíes. La gente de Medina le dio la bienvenida y lo acogieron con los brazos abiertos¹³⁹.

3.15 Séptimo: Los detalles del medio ambiente como expresión de la identidad cultural

El lugar, con sus detalles medioambientales, es, en la escenografía cinematográfica, la encarnación artística y realista absoluta de la naturaleza de la identidad que se quiere reflejar en la película. El medio ambiente desértico del norte de África es distinto al del desierto de Nevada en los Estados Unidos de América, igual que el ambiente agrícola de Europa es diferente al de la zona del cauce del Amazonas. Del mismo modo, el medio ambiente marítimo del oeste atlántico no es el mismo que el del norte de Europa, o el norte de África, en el espacio del mar Mediterráneo. Los detalles precisos en el cine revelan la naturaleza de la identidad del lugar, y otras identidades presentes en el lugar, a diversos niveles:

- a. Montañas.
- b. Colinas.
- c. Cerros.
- d. Elevaciones.
- e. Dunas de arena.
- f. Desierto.
- g. Mares.
- h. Océanos.

¹³⁹ *Op. cit.*, pág. 26.

- i. Ríos.
- j. Lagunas.
- k. Pantanos.
- l. Arroyos.
- m. Cascadas.
- n. Terrenos agrícolas abiertos.
- o. Campos.
- p. Huertos.
- q. Jardines.
- r. Bosques.
- s. Espacios agrícolas cerrados.
- t. Reservas naturales.
- u. Ciudades industriales.
- v. Capitales políticas.
- w. Ciudades financieras y económicas.
- x. Ciudades comerciales.
- y. Ciudades culturales.
- z. Ciudades religiosas.
- aa. Zonas tribales.
- bb. Zonas militares.
- cc. Zonas obreras.
- dd. Ciudades de interior.
- ee. Ciudades fronterizas.
- ff. Ciudades turísticas.
- gg. Ciudades de estudio y de comunicación.
- hh. Zonas sanitarias.
- ii. Zonas de inversión.

Todos estos ambientes y lugares tienen sus peculiaridades, su identidad clara y pública, que conforma una dimensión importante en la experiencia cinematográfica, y en la historia de la industria del cine, incluso en el desarrollo de las propias técnicas de filmación. Hoy existen avanzadas cámaras modernas que filman bajo el agua del mar, en

los océanos y en los ríos, como sucede en el tratamiento de muchas películas como *Titanic* o *El jardín del demonio*. Hay cámaras muy avanzadas que contribuyen a destacar la belleza de la naturaleza en los bosques o en las zonas tribales y militares, o en las reservas naturales, cosa que hace, por ejemplo, el director de cine kuwaití Abdallah Al Mikhyal en todas sus películas documentales, en las que filma los montes, llanuras y páramos de Asia y de África durante cientos de horas, filmando el movimiento, el comportamiento y la vida de muchos seres vivos, como aves, caballos, ganado o camellos, así como la vida del hombre en las zonas apartadas y secas.

La cosa no se queda ahí. El cine se ha ido interesando cada vez más por el medio ambiente y la naturaleza, en tanto que portadores de las identidades culturales, llegando a dedicar a estos temas festivales de cine a nivel internacional y árabe, en los que compiten películas que tratan el medio ambiente y las cuestiones ecológicas, que son, en definitiva, cuestiones sumamente importantes que quitan el sueño al ser humano. Entre estos festivales se puede citar, a nivel árabe, el Festival Internacional de Cine Medioambiental del Nilo, que organiza Egipto anualmente, en defensa de las cuestiones ecológicas a través del cine.

El investigador de arte dramático y teatro, el Doctor Nadir Al Fanna, en su estudio sobre el cine kuwaití, señala que uno de los cineastas kuwaitíes más importantes que se especializaron en la industria y producción de películas documentales kuwaitíes que se ocupan de la defensa de la identidad ecológica terrestre, marítima y aérea es el guionista, especialista en imagen y director Habib Hussein, que “ha producido una serie de películas documentales que se interesan por el medio ambiente, y que defienden la naturaleza, su carácter prístino, virgen y poético, sobre todo una vez que las arbitrariedades y caprichos del hombre han llegado a los más lejanos rincones de la naturaleza, y el hombre ha ido demasiado lejos en sus ataques contra los componentes, las bases y las virtudes de la naturaleza. Los trabajos más importantes de este cineasta en ese terreno son los siguientes:

1. Dirección y fotografía de la película documental *La energía*.
2. Dirección de la película documental *Ícaro*.
3. Dirección de la película documental *el combustible de la aviación*.

4. Dirección de la película informativa *Pinceladas de Kuwait*.
5. Dirección de la película científica *La agricultura protegida*.
6. Dirección y fotografía de la película documental *Al Muhallab*.
7. Dirección de la película documental *el turismo ecológico*.
8. Dirección y fotografía de la película documental *El último refugio*.
9. Dirección y fotografía de *Diez cartas televisivas para proteger el medio ambiente*.
10. Dirección y fotografía de la serie de 13 capítulos *El medio ambiente, un equilibrio frágil*¹⁴⁰.

En el mismo estudio cinematográfico, el doctor Nadir Al Fanna hace un análisis crítico de la película *el último refugio*, que es una de las películas nacionales más importantes de Kuwait, en la que se defiende la identidad ecológica, y que representa un grito de protesta cinematográfica contra el ataque a la naturaleza, además de que la película obtuvo el premio de oro del largometraje documental en el Festival Internacional de Cine Medioambiental del Nilo. Dice así el doctor Nadir Al Fanna en su estudio crítico¹⁴¹ :

“No hay duda de que el artista Habib Hussein ha ofrecido en su película *El último refugio* un modelo cinematográfico kuwaití de cine medioambiental, impregnado de abundancia informática, partiendo del medio ambiente y regresando a él, ocupándose de sus problemas, sus preocupaciones y sus tribulaciones. Se trata de una aportación importante a la filmoteca kuwaití por ese lado, pues descubre un aspecto cultural muy importante de la identidad del lugar”.

Desde esa primera toma en la que la lente de la cámara se abraza a la orografía del medioambiente de Kuwait, está claro que la película gira en torno a la cuestión esencial del futuro del medio ambiente terrestre y marítimo de Kuwait ante la arbitrariedad y el comportamiento errático del hombre con la belleza natural que le rodea, con su obsesión injustificada de destruir con sus propias manos el medioambiente, sin rendir cuenta ante nadie. Las pérdidas que la economía nacional sufre por ese lado llegan a

¹⁴⁰ Dr. Nadir Al Qanna, *El último refugio... defiende el medio ambiente y desnuda al hombre en su intento de destrucción de las manifestaciones de la belleza*, revista *La vida del cine*, n.º 63, ed. Institución Pública de Cine, Ministerio de Cultura, Damasco, primavera 2008, pág. 35.

¹⁴¹ Op. cit., pág. 33-34.

millones de dólares. Ojalá tuviéramos más en consideración los beneficios naturales y la belleza que se oculta tras la vegetación terrestre y marítima, y en particular las plantas más singulares que caracterizan al ecosistema kuwaití, que no se encuentran fácilmente en otros ecosistemas. La crisis económica se va agravando más y más, pues hay que añadir a las cuentas las grandes sumas y capitales que el presupuesto del estado requiere para rehabilitar el medioambiente. La cuestión, de todas formas, no es tan sencilla como uno puede imaginar.

Desde el punto de vista económico, es evidente la importancia de la película, puesto que constituye un importantísimo grito nacional que lanza Habib Hussein en pro de preservar el medioambiente y trabajar por su protección. Eso si dejamos de lado los aspectos estéticos y la belleza de la naturaleza kuwaití, interpretada de forma poética y consciente por la cámara de Hussein, que deja bien claro que la destrucción del medioambiente no le va a traer al ser humano otra cosa que desgracias y catástrofes.

3.16 El cine y la identidad cultural medioambiental en Habib Hussein

Habib Hussein se pasea de arriba abajo con su cámara, por los mares y los desiertos, persiguiendo la verdad objetiva y desnuda, al estilo de los investigadores. Esa cámara nos lleva a plantearnos decenas de preguntas sobre la amarga realidad que viven algunos aspectos importantes de nuestro ecosistema bajo la tiranía y terquedad del ser humano, que, sin mostrar interés alguno, se está encargando de destruir el medioambiente y acabar con sus componentes, con su poesía y su belleza. Es como un impulso irresponsable hacia el suicidio, como un deseo injustificado de propagar la idea de la desertización.

Con el lenguaje de la imagen, con la cultura de la imagen, la cámara nos dice lo que ya han afirmado serias y sesudas investigaciones científicas en este terreno, lo que han proclamado voces económicas, médicas y sanitarias que son conscientes de la importancia del medioambiente, los productos naturales y la riqueza de los elementos naturales. Esa cámara, que lleva el pulso de la responsabilidad, traslada varios estudios

científicos a una realidad cinematográfica consciente, confirmando el valor del discurso y la naturaleza de la información, así como la claridad del objetivo, para resumirnos, al final, las cuestiones fundamentales que se soslayan a menudo, defendiéndolas con la imagen, la palabra y la información. Esto es lo que expresa el doctor Abbas Moshel en su artículo “El último refugio. El medio ambiente pide socorro”, publicado en el periódico kuwaití *Al Qabas*, en el que dice así:

“La película sobre reservas naturales *El último refugio* del director de cine Habib Hussein es una joya del arte de gran calidad, en la que se combinan la voz, la imagen y la información documentada científicamente. El director ha suscitado, por medio de su película, una serie de asuntos medioambientales y de cuestiones ligadas a escenas en las que se presentan los dos contrarios del medioambiente: la belleza y la destrucción. El director despliega un esfuerzo técnico y documental exhaustivo, investigando todos los rincones, moviéndose entre la belleza del ecosistema desértico y el medio marítimo, destacando los componentes de la vida del resto de los seres vivos, incluyendo al ser humano en primer lugar, mostrando la destrucción causada por el hombre en los elementos naturales del medioambiente del país, y la fragilidad de estos componentes, que sufren ante los ataques injustos del hombre.

La aparición de una película de largo alcance como esta, en estos momentos en concreto, con la sensibilidad nacional que muestra el director Habib Hussein ante las cuestiones del medioambiente, representa una auténtica llamada a la necesidad de una conciencia medioambiental en la que participen todos los sectores e instancias relacionadas con el hecho medioambiental en Kuwait, una conciencia activa y permanente. Es necesario moverse rápida y seriamente para poner freno a los despiadados ataques contra los elementos del ecosistema terrestre y marítimo que están sufriendo un violentísimo desgaste, lo que ha llevado y llevará al agotamiento de los recursos, y, por ende, a que muchas de las especies terrestres y marítimas se vean abocadas al peligro de extinción. Asimismo, el clima y la salud del hombre también están en peligro.

El legado medioambiental que debemos dejar a las generaciones venideras consiste en que puedan seguir conviviendo con los seres vivos que tenemos en la actualidad, los conozcan y se beneficien de ellos de forma que se preserve su existencia en reservas naturales que proporcionen a esas generaciones placer y utilidad, logrando un equilibrio medioambiental entre los seres vivos terrestres y marítimos que permita preservar su existencia y su papel activo en la protección del medioambiente natural ante cualquier clase de desequilibrio o problema, que supondría, en definitiva, un altísimo precio a pagar por el ser humano.

La película *El último refugio* expresa con nitidez y sinceridad la sensibilidad artística ante los peligros que acechan al medioambiente. El director dirige su cámara hacia las facetas ocultas del peligro, destacando, con imágenes impactantes, los aspectos estéticos del medioambiente kuwaití, en solo 40 minutos, aspectos que pueden no tener parangón en otros ecosistemas, y que se consideran algo específico y singular de Kuwait, con esas maravillas en forma de plantas, flores, seres terrestres y marítimos, en la forma que Dios los creó. La película sacia la sed del espectador, que durante largo tiempo se había visto privado de beber. La cámara de Habib Hussein se centra en paisajes dolorosos por el horror de la destrucción causada al medioambiente del país, tanto en tierra como en mar, mostrándonos cómo mueren los peces, cómo están enfermos y agonizantes los corales, y han sido abandonados por los bellos seres vivos a los que protegían y que se alimentaban con lo que encontraban en ellos, para luego trasladarse a otros lugares en los que la vida discurre limpia y segura, lejos de los residuos y desechos tóxicos que arroja el hombre, por medio de las instituciones casi siempre oficiales y las empresas que se dedican a verterlos en las aguas de los ríos, sin importarles la destrucción y contaminación que se origina con ello”.

3.17 Directores de cine árabe más importantes que han contribuido a la construcción de la identidad cultural

No hay duda de que la mayoría de los directores de cine árabes en Egipto y en los países del Magreb, al igual que en el oriente árabe y en los estados del golfo, han contribuido

con sus grandes producciones cinematográficas a enriquecer la escena del cine árabe construyendo la identidad cultural con toda su diversidad, su variedad y sus componentes. Cada uno de ellos tiene su propia línea de trabajo, su visión personal de la forma de expresar, a través del cine, las dimensiones de la esencia de la identidad cultural. Pero en ese cine árabe destacan algunos nombres concretos que han contribuido a realzar la identidad árabe a nivel mundial, con sus importantes y bellísimas creaciones cinematográficas. Esos nombres son:

- Salah Abu Seif.
- Youssef Chahine.
- Khalid Al Siddiq.

3.18 Primero. El director Salah Abu Seif



Tras la revolución egipcia de julio de 1952 el nombre del director Salah Abu Seif comenzó a aparecer en la escena cinematográfica al ser uno de los símbolos de la industria del cine árabe, con su visión realista, ofreciendo a la industria muchas películas que defendían la identidad cultural y popular del hombre egipcio con un estilo realista único y de gran belleza, influido por la renovación de la estética realista del cine internacional. Ha de tenerse en cuenta que el pensamiento egipcio fue capaz de organizar la revolución de julio de 1952, gracias a la cual se logró un sistema de

república, bajo la consigna del nacionalismo, a diferencia del sistema monárquico anterior. Sobre esto dice el crítico e historiador del cine Jan Al Kassan¹⁴²

“El cine egipcio entró, desde el año 1952 hasta 1962, en una etapa muy especial de su historia. Es la etapa de la mezcla del progreso con la angustia. Fueron los diez primeros años de vida de la revolución del 23 de julio”.

La industria del cine egipcio no pudo liberarse en esta etapa de las influencias de las películas de la posguerra. Lo más destacado de esta etapa son las películas realistas de Salah Abu Seif y luego las películas nacionalistas.

En esta etapa Salah Abu Seif presentó seis películas que fueron la base de su fama como director realista. Son las siguientes:



Te llegará el día, malvado, 1951

¹⁴² Jan Al Kassan, *el cine en el mundo árabe, serie El mundo del conocimiento, n.º 51, marzo 1982, ed. Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, Kuwait, 1982, pág. 60-64.*



Osta Hassan, 1952



Raya y Sakina, 1953



La bestia, 1954



la juventud de una mujer, 1956



La muchacha, 1957

El protagonista de estas películas es el hombre machacado y pobre, víctima de la explotación y el feudalismo. Salah Abu Seif no encontró precisamente un camino de rosas ante él cuando intentó presentar este tipo de películas. De no ser por su insistencia y por no querer hacer otro tipo de cine, estas películas no habrían visto nunca la luz.

Por primera vez, se siguió un nuevo método en el cine egipcio, el método de elegir primero el tema, y luego escribir la historia de la película, basándose en la documentación y detalles del asunto publicados por la prensa. De ahí vienen estas películas cargadas de identidad cultural y de una impronta especial que difiere completamente de las películas tradicionales y habituales en Egipto. Son, en cierto modo, una imitación del estilo seguido en el cine italiano de corte realista.

Se observa que Salah Abu Seif siguió también esa dirección en sus películas realistas que, además de un alto nivel de calidad artística, incluían crítica social. Por ejemplo, en la película *la bestia* muestra a los habitantes del pueblo que no colaboran con la policía, pues temen la venganza y maldad del criminal. Por eso ninguno de ellos se atreve a proporcionar datos a la policía o detalles que le ayuden a prenderlo rápidamente y a liberar al pueblo de su maldad y de su banda criminal. Esa situación negativa ayuda mucho a la “bestia”, y prolonga el plazo de tiempo que invierte la policía en llegar hasta él e identificarlo, pese a que el criminal está muy cerca de la comisaría de policía, y pese

a que todos en el pueblo saben quién es la bestia. Pero el oficial de policía no logra saber su nombre ni saber quién es porque sus víctimas se niegan a revelar el secreto a la policía. La bestia continúa cometiendo crímenes e imponiendo un tributo a todos los agricultores.

Cuando la policía colabora con los religiosos la situación comienza a cambiar. En la última persecución, el pueblo participa con la policía, cerrándole el camino a la bestia e impidiéndole huir.

En la película *La muchacha* se sigue una línea similar. El miedo de los comerciantes al por mayor de la tiranía del rey del mercado es lo que hace que la influencia de este último crezca, y es lo que le permite controlar todo el mercado e imponer los precios que le interesan. Si se unieran y se plantaran ante él, como ocurre después, no habría un rey que controlara el mercado de forma despótica. La película de *La muchacha* está considerada como la más madura e intensa de las películas de Salah Abu Seif, puesto que en ella confluyen los tres elementos más importantes del cine, que son el tema, la historia y le dirección, para lograr el más alto nivel posible del cine árabe en la década de los 50.

Al principio de la película vemos que el joven de la zona rural del Alto Egipto, Haridi (Farid Shawqi), abandona su pueblo y se dirige al Cairo para buscarse la vida. Va al mercado de la verdura para trabajar como vendedor ambulante, y allí encuentra a un comerciante, Abu Zaid (Zaki Rostom), que domina todo el mercado, cuyas palabras son órdenes para todos, y deben obedecerse sin discusión alguna, que sube los precios cuando le place, que oculta varios días las verduras para que el pueblo se vea obligado necesidad de comprarlas otro día al precio que él impone, precio que solo algunos pueden pagar. Cuando Haridi le hace a Abu Zayd la observación de que los pobres se van a morir de hambre por causa de esos precios, Abu Zayd le contesta: “¿Y qué? El mundo está lleno de gente”.

Haridi, el buen campesino, decide enfrentarse a Abu Zayd, y encuentra acogida para ello entre algunos comerciantes al por mayor del mercado, pero se ponen de acuerdo en que

solo ponga la cara o la imagen Haridi, en tanto que los demás le ayudan y colaboran proporcionándole dinero en secreto. Después de una dura lucha, Haridi descubre que no puede derrotar a Abu Zayd de esa manera, y parece que ha fracasado. Así que se dirige a Abu Zayd arrepentido y le pide que le encuentre un trabajo con él. El verdadero objetivo de Haridi es conocer los secretos de Abu Zayd, y saber cómo dirige su imperio, y quiénes son los que le ayudan. Haridi consigue su objetivo después de que Abu Zayd le hace uno de los suyos y le acompaña a todas partes.

Solo así descubre Haridi cómo combatir a Abu Zayd. Una vez que cae Abu Zayd, Haridi entra en el mercado abiertamente y se convierte en el líder de los comerciantes al por mayor. En lugar de lograr sus seños, lo que vemos es cómo Haridi se va convirtiendo poco a poco en un segundo “Abu Zayd”, controlando el mercado y los precios, actuando por medio de sobornos y corruptelas. Los comerciantes le temen y no se atreven a plantarle cara. De esa manera la palabra de Haridi, al igual que anteriormente la palabra de Abu Zayd se convierte en una orden que obedecen todas las gentes del mercado, es decir, cae el imperio de Abu Zayd para que su lugar sea ocupado por el imperio de Haridi.

El crítico Ezzat Al Saadani habla de la trayectoria del director Salah Abu Seif y de su defensa de la identidad cultural tras la revolución de julio de 1952, con estas palabras¹⁴³:

“En el mundo del cine egipcio aparece un joven llamado Salah Abu Seif, ayudante de Kamal Selim en la película *La resolución*. En esta etapa, Salah Abu Seif crea sus seis inolvidables películas, que fueron la base de su fama como director realista, que son *Te llegará el día*, *malvado*, *Osta Hassan*, *Raya y Sakina*, *La bestia*, *la juventud de una mujer* y *La muchacha*.

El protagonista de estas películas es el hombre machacado y pobre, víctima de la explotación y el feudalismo. Salah Abu Seif no encontró precisamente un camino de

¹⁴³ Ezzat Al Saadani, *100 años de cine, serie El libro de hoy, n.º 499, octubre 2007, ed. Dar Akhbar Al Yawm, El Cairo, 2007, pág. 63-66.*

rosas ante él cuando intentó presentar este tipo de películas. De no ser por su insistencia y por no querer hacer otro tipo de cine, estas películas no habrían visto nunca la luz.



Cuando Salah Abu Seif volvió de Italia, donde estaba dirigiendo la versión árabe de la película *El halcón*, del año 1950 se trajo consigo las influencias del neorrealismo italiano. Son películas en las que se presenta la vida del hombre de la calle en el mundo de la posguerra. Salah decidió trasladar esta experiencia a la pantalla egipcia. Cuando presentó su película *Te llegará el día, malvado* a todos los productores, incluyendo el Estudio Egipto, todos rechazaron la aventura, de manera que Salah se vio obligado a producir la película por su cuenta y riesgo.

El éxito de la película confirmó que los temores de los productores eran infundados, y que el espectador podía aceptar una película cuyos acontecimientos se desarrollaran en un *hammam* popular.

En cuanto a *Raya y Sakina*, era la primera experiencia de ese tipo en el cine egipcio, pues se trataba de una historia conocida, porque el pueblo entero conocía los detalles de las dos criminales Raya y Sakina, que habían tenido aterrorizada a Alejandría unos 40 años atrás. Por eso el espectador entraba en el cine por primera vez para ver una película egipcia cuya historia conocía en todos sus detalles. Lo más destacado de la película es que las escenas fueron grabadas en los lugares auténticos en los que se desarrolló la historia real.

- La película *La bestia* narra también una historia real, la del criminal del Alto Egipto llamado *Al Khatt*.

En la película *La muchacha*, se aborda el asunto de los codiciosos verduleros que controlan el mercado y especulan con los precios. La película aprovecha la historia Ziedan, el rey del mercado de verduras, que causó un gran revuelo en el país, sobre todo cuando se descubre que el palacio real estaba detrás del monopolio, la avaricia, y la hambruna sufrida por el pueblo.

El crítico Saadeddin Tawfiq dice así. “Estas tres películas (*Raya y Sakina*, *La bestia* y *La muchacha*) se basan en historias reales conocidas por el pueblo, y se filman en los lugares reales en que tuvieron lugar los acontecimientos. Es la primera vez en que se adopta este nuevo estilo en el cine egipcio. Es un estilo según el cual se escoge en primer lugar el tema, luego se escribe el guión de la película, siguiendo la documentación y detalles del asunto publicados por la prensa. De ahí vienen estas películas cargadas de identidad cultural y de una impronta especial que difiere completamente de las películas tradicionales y habituales en Egipto”.

Es digno de mención el hecho de que este método era el que se seguía en las películas italianas realistas, cuyos directores elegían los temas de sus películas a partir de sucesos publicados por la prensa. Por ejemplo, cuando ocurrió en Roma que cientos de mujeres se presentaron a un trabajo anunciado en la prensa, y el lugar se llenó de muchachas que se agolpaban en las escaleras, hasta el punto de que esas viejas escaleras no pudieron soportar el peso y se derrumbaron, muriendo numerosas jóvenes. Ese suceso ocupó a la opinión pública italiana durante mucho tiempo. El cine aprovechó ese suceso y se hicieron dos películas: *Roma 11 horas* y



Tres historias diversas 1968.

La primera presentaba el suceso tal como ocurrió en realidad, para luego utilizar el *flashback* y volver a la vida de algunas de las víctimas, entre ellas una muchacha que había dejado su casa para vivir como artista, y una de las mujeres de la noche que quería arrepentirse, y una muchacha que buscaba trabajo en la radio, y otra muchacha tímida que había salido por primera vez a buscar ese trabajo.

La película *Tres historias diversas*, por su parte, tiene como protagonista a una muchacha desviada, y otra adicta a las drogas.

La mujer es la protagonista que lleva la película al éxito. En *La juventud de una mujer*, de 1956, se nos presenta a Shafaat, interpretada por Tahiya Karioka, como una mujer completamente dominada por su instinto, y cuyo proceder, en conjunto es el de una tigresa lujurioso que está dispuesta a acabar con todo para saciar los deseos que la invaden.

Lo cierto es que la tendencia realista no se limita a las películas de Salah Abu Seif, sino que se extiende a muchos otros directores, como Mahmoud Dhu Al Faqqar, que dirigió la película



El tintineo de la ajorca, en 1955,

en la que la protagonista, Lawahiz, interpretada por Berlenti Abdul Hamid, como un mero ser orgánico, que quiere comer, como un órgano reproductor que quiere saciarse.

En una línea similar, Izeddin Dhu Al Faqqar dirigió *Una mujer en el camino*, en 1958, que tiene lugar en un lugar inhóspito, en el corazón del desierto.

Allí aparece también el personaje de Lawahez, interpretado esta vez por Huda Sultan, quien, como en el caso de los personajes de *El tintineo de la ajorca* y *la juventud de una mujer*, queman con su lujuria todo lo que hay alrededor con el fuego de su deseo.

Se trata de un producto negativo de un ambiente feroz, del instinto más irascible y violento. Estas películas tienen como característica principal el interés llamativo por la atmósfera material y psicológica, y el hábil y brillante uso de la gradación de luces y sombras, su elevación con respecto al nivel de la representación actoral, lejos de la estupidez de las miradas apasionadas de las historias de romances y las miradas rotas de los melodramas. En estas películas hay una agitación sentimental, conflictos, reacciones iracundas y complejas. Estas películas le dan al realismo un valor artístico nada despreciable.

Sin embargo, en mi opinión personal, Salah Abu Seif llegó a la cima de su arte cinematográfico en



la película *Principio y fin*, del año 1967, y



El aguador ha muerto, de 1977,

en las que el actor Ezzat Alayli desempeña uno de los más magníficos papeles de toda la historia del cine.

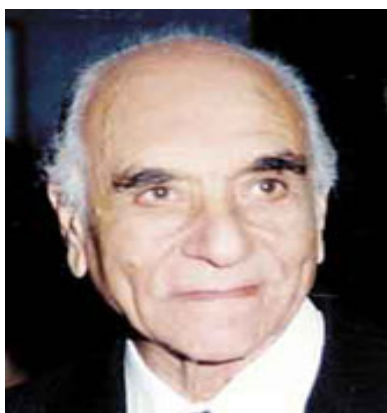
3.19 Segundo. El director Youssef Chahine



El director de cine Youssef Chahine es el director que ha dejado una huella cultural más destacada en la historia del cine árabe, no sólo por haberse hecho conocido mundialmente, sino porque tiene una visión cinematográfica árabe muy volcada en el asunto de la identidad cultural a amplia escala, comenzando por lo local y llegando a lo internacional. Esa visión la expresó por medio de una estética cinematográfica y una técnica muy depurada. Es uno de los directores que surgieron tras la revolución de julio de 1952, cuyo nombre brilló en el estrellato de los años 60 y posteriores.

El crítico e historiador de cine Jan Al Kassan arroja luz sobre la experiencia cinematográfica del director Youssef Chahine, y su forma de defender en sus películas la cuestión de la identidad cultural árabe y humana por la que se distingue. Dice así¹⁴⁴:

¹⁴⁴ Jan al Kassan, *op. cit.*, pág. 68-70.



Kamal Al Shaykh



Tawfiq Salah



Atef Salem

En esta etapa surgen también cuatro nuevos directores revolucionarios, que son: Kamal Al Shaykh, Youssef Chahine, Tawfiq Salah y Atef Salem.



El primero de ellos, Kamal Al Shaikh, destacó cuando presentó en las pantallas su nuevo tipo de trabajo en la película *Vida o muerte*, del año 1954 en cuyo reparto figuran Youssef Wahbi, Imad Hamdi y Mahmoud Al Meliguy y Madiha Yousri y la niña Doha Amir.



En cuanto a Youssef Chahine, su nombre brilló cuando dirigió la película *Lucha en el valle*, del año 1954 en la que ofreció el nuevo rostro que descubrió, el de Omar Sharif, con la actuación de Fatin Hamama, Farid Shawqi, Zaki Rostom y Abdelwarez Asr. La película trata la cuestión del feudalismo y de la tiranía de los señores feudales en el ámbito rural. El protagonista de la película es un joven llamado Ahmad, que regresa a su pueblo en el Alto Egipto después de licenciarse como ingeniero agrícola, con el fin de intentar mejorar los métodos de cultivo de la caña de azúcar. Pero sus intentos de ayudar a los pequeños agricultores encuentran la fuerte oposición del alcalde, que teme esa competencia y, para librarse de Ahmad, perpetra un crimen y acusa al inocente muchacho de haberlo cometido. El tribunal condena al inocente a la pena capital, pero Ahmad no se queda callado, sino que continúa con su lucha contra el señor feudal, hasta que, al final, logra demostrar su culpabilidad, y el alcalde reconoce su delito. Codo a codo con esa lucha, se desarrolla una historia de amor entre Ahmad y la hija del alcalde, en la que se utilizan las ruinas de Luxor de una manera muy original y creativa”.



Después de esa película, Youssef Chahine dirigió otra obra de arte, *La puerta del hierro*, del año 1958 que se considera una de las diez mejores películas de la historia del cine egipcio.

Los acontecimientos de la película tienen lugar en la estación del Cairo, en un solo día, desde la mañana hasta la noche. En esa jornada el director nos ofrece un pequeño fragmento de la vida, la historia de un grupo de personas unidas por un mismo lugar, la estación (la puerta del hierro). Uno de ellos es un vendedor de periódicos tuerto llamado Saber (Youssef Chahine) privado de todo, pobre, deforme, feo, con dificultades para hablar, cuya realidad nadie conoce. Nadie le entiende, nadie le quiere. Vive en una cabaña miserable, en medio de una soledad mortal, en una zona atestada del Cairo.

También está Henoma (Hind Rostom), vendedora de gaseosa, que hace cabriolas con su cubo entre los trenes, y sueña con casarse con uno de los mozos de la estación. El mozo en cuestión, que pide la mano de Henoma, es un joven de buen corazón (Farid Shawqi), que intenta proteger a sus colegas de la tiranía de un viejo jefe que se les come los derechos. Farid les anima a formar un sindicato que defienda sus derechos y les asegure el futuro, y logra cumplir sus dos sueños: el sindicato y la mano de Henoma. Saber ama a Henoma, y desea casarse con ella, pero ella se mofa de él, de su pobreza y su discapacidad. Cuando él descubre que ella no va a ser suya, se le va la cabeza y decide matarla, para que no sea de otro. Pero, por error, mata a otra muchacha. Cuando se descubre el crimen, lo detienen y lo llevan al hospital de enfermos mentales.

El crítico Ezzat Al Saadani, al estudiar las películas más importantes de Youssef Chahine que expresan la identidad cultural mediante el lenguaje cinematográfico realista, señala lo siguiente¹⁴⁵:

Llegamos, en nuestro viaje, a las películas realistas de Youssef Chahine, para descubrir lo siguiente:



La puerta del hierro, de 1958,

en la que se muestra la tristeza de la vida de un vendedor de periódicos (representado por Youssef Chahine) tuerto, tartamudo y estrábico, que alberga pasión por la mujer y desearía regresar a su aldea natal. Pero nadie le presta atención, ni siquiera Henoma (representada por Hind Rostom), de la que está locamente enamorado, pero que se mofa de él. Él está a punto de lograr matarla, en una acción que es algo así como si quisiera vengarse de su triste realidad. Pero la película es algo más grande y profundo que una simple historia de un hombre enfermo mentalmente que llega a la locura. La estación de tren de la capital, en la que transcurre la película, contiene decenas de historias que va siguiendo Youssef Chahine, es decir, decenas de sucesos, decenas de modelos humanos. Y todo eso es lo que conforma la puerta del hierro.

¹⁴⁵ Ezzat Al Saadani, *op. cit.*, pág. 68-69.

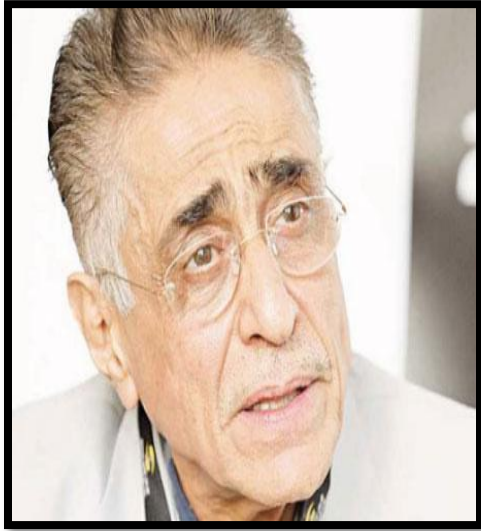


La aurora de un nuevo día, del año 1965,
que es una dura crítica, encubierta por lo que parece una elegía a la clase que se ha dado
en describir como perdida, que sufre varias crisis pero insiste en seguir con vida, en vivir
una vida bella y amable como lo hacía en el pasado.



La película *La tierra*, del año 1970
en la que brilla el actor Mahmoud Al Meliguy, que merecería el Óscar si un día cedieran
por fin y se lo concedieran a algún árabe. En ella Youssef Chahine llega a la cumbre de
su obra como director realista”.

3.20 Tercero. El director Khalid Al Siddiq



Es un director de cine kuwaití, que logró, por medio de su producción cinematográfica kuwaití, destacar los hitos y los rasgos de la identidad cultura en sus películas, que son pocas pero se consideran muy importantes e influyentes. Samir Farid describe la trayectoria de Khalid Al Siddiq con las siguientes palabras¹⁴⁶:

“Khalid Al Siddiq nació el 28 de mayo de 1954, y se costeó él mismo sus estudios de cine en Bombay. Se licenció en 1964 y se enroló en la televisión kuwaití, donde dirigió el video de siete episodios *El asesino de su hermano*, y el programa nocturno llamado *El tribunal del barrio*. Dirigió cinco películas documentales con historia: *El halcón*, en 1966, *El último viaje*, en 1966, *Los rostros de la noche*, en 1968, *El hoyo*, en 1967, y *Un paso de esperanza*, en 1970.

¹⁴⁶ Samir Farid, *El cine árabe contemporáneo*, ed. Consejo Superior de Cultura, El Cairo, 1998, pág. 126-127.



El tribunal del barrio.

En el año 1972 completó la dirección de su primera película de carácter narrativo en el Golfo, con el título *Solo, mar*, producida por la compañía privada *Películas el halcón*. Esta película se presentó al festival internacional de Damasco de cine de juventud, en 1972, y logró el gran premio, junto con la película egipcia *Una canción en el pasillo*, dirigida por Ali Abdelkhaleq. *Solo, mar* fue el gran descubrimiento del festival de Damasco, pues es una película en la que retrata a la sociedad kuwaití antes de la extracción del petróleo, cuando la economía se basaba en el buceo y extracción de perlas.

Khalid Al Siddiq, en su primera película narrativa, pudo presentar por primera vez en la pantalla la realidad kuwaití. En su segunda película narrativa *La boda de Zein*, terminada el año 1977, presentaba la sociedad sudanesa por primera vez en las pantallas, a través de una novela de Tayeb Saleh, uno de los más grandes novelistas árabes. *La boda de Zein* se presentó por primera vez al festival de cine árabe de París, en 1977, y logró el primer premio del primer festival de esas características celebrado en una capital europea.

En la misma medida en que Tayeb Saleh describe en su novela la esencia de la realidad sudanesa, igualmente describe Khalid Al Siddiq en la película la esencia de la novela. La novela, al igual que la película, describe la vida de Zein, un joven legendario que nació riendo, y perdió todos los dientes mientras soñaba, y vivió su vida medio tonto y medio

genio. Las mujeres del pueblo lo querían, y le abrían todas las puertas, para que las colmara con su *baraka* y se casaran sus hijas. Los muchachos del pueblo lo odiaban y soñaban con aquellas muchachas.

A través de las aventuras de Zein, en las que se mezcla el sueño con la realidad, la mística con el ambiente de los burdeles, se descubre la realidad de los pueblos sudaneses con todas sus contradicciones, y la forma en que el hombre sudanés se enfrenta a esas contradicciones con dureza y violencia por una parte, pero con una profunda pureza por otra parte. Zein es el símbolo de la inocencia en un mundo que ha perdido su inocencia.

En el año 1995, Khalid Al Siddiq dirigió su tercera película narrativa *Halcón peregrino*, que es el nombre de un pájaro del desierto, inspirándose en uno de los cuentos del *Decamerón* de Bocaccio. Pero la película, por razones que no se han aclarado, no se ha proyectado al público hasta hoy”.

El crítico de cine Imad Al Nuwayri analiza otro aspecto de la vida de Khalid Al Siddiq, hablándonos de su trabajo cinematográfico, y de la identidad cultural de la que se ocupa en sus películas. Dice así¹⁴⁷:

“En 1975 obtuvo el grado de “asociado” de la Universidad de Saint Mary, en San Antonio, Texas, Estados Unidos de América, por sus destacadas contribuciones al arte del cine”.

- También financió, produjo y dirigió muchos largometrajes narrativos y cortometrajes.

- Compuso varios guiones para largometrajes narrativos tanto en árabe como en inglés.

- Sus inicios fundamentales fueron el primer largometraje narrativo en Kuwait y en el Golfo, la película *Solo, mar*, que causó un gran impacto informativo y artístico, y obtuvo

¹⁴⁷ Barrak Aldaikan, La película 1936 el año 2009.

9 premios de cine en diversos festivales de cine y foros artísticos internacionales. Tras ella vinieron varias películas árabes en las que utilizó el mismo tratamiento dramático.

- Sus trabajos más importantes son:



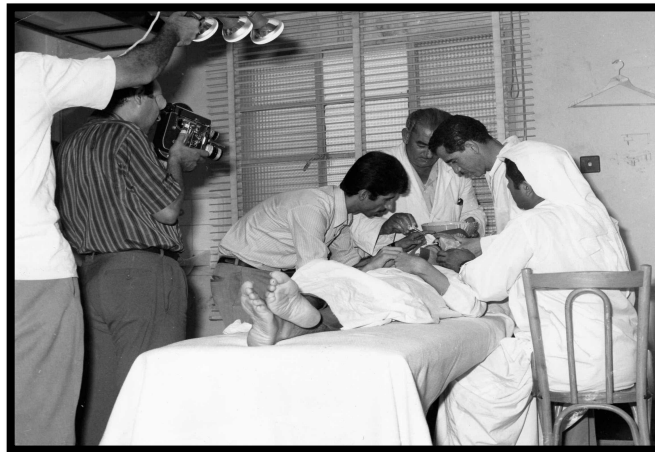
- *El halcón*, en el año 1995 *peregrino*, largometraje narrativo en varias lenguas, coproducido con Italia y la India. Escribió el guión, participó en la financiación, lo produjo y lo dirigió (todavía no ha llegado al público).
- *El bosque del amor*, largometraje narrativo en cuya producción participó, dirigido por el italiano Alberto Bevilaqua en el año 1985.
- *El corazón de la tirana*, largometraje narrativo en cuya producción participó, dirigido por el húngaro Miclós Yancsó en 1983.



- *La boda de Zein*, largometraje narrativo cuyo guión escribió, que financió, produjo y dirigió en 1977.



- *Solo, mar*, largometraje narrativo en cuyo guión participó, que financió, produjo y dirigió en 1972.



- *Los rostros de la noche*, cortometraje de la nueva hornada, en el que actuó y cuyo guión escribió, y también produjo y dirigió en el año 1968.
- *Agujero* cortometraje , que financió, produjo y dirigió en 1967.
- *El último viaje*, cortometraje que produjo y dirigió en 1966.



- *El halcón*, cortometraje documental cuyo guión escribió, que produjo y dirigió en 1966.
- Guiones en lengua inglesa: *El viejo del Óscar*, *Las heridas del moho*, *Shahinda*, *El ruiseñor hiriente*, *La nube*, *Hayminia*, *Muerte del rebaño*, *Agujeros* y *La violación de la perla*.
- Participó en los siguientes festivales por invitación de los organizadores: Nueva York, Chicago, Miami, Colorado, Ohio, Texas, Golden Club (Los Ángeles), Montreal, (Canadá), Cannes Venecia, Londres, Notredame, Manhattan, España, Portugal, París, Montecarlo, Moscú, Tashkand, Carlo Vivari, Praga, Argel, Cartago, Damasco, Teherán, Delhi, Bombay, Singapur, Hong Kong, Tokio, Taiwán, Kuala Lumpur, Seúl, y Sídney, en Australia.

Capítulo cuarto
Biografía del director internacional Moustapha
Akkad

* El director Moustapha Akkad la relación dialéctica entre la formación y la identidad.



El director Moustapha Akkad

En el marco del estudio de la relación dialéctica entre el contenido y fundamentos de la biografía del director de cine árabe-americano Moustapha Akkad y la cuestión de la identidad religiosa y nacional árabe, vamos a descubrir diversas facetas y numerosas fases, dado que su trayectoria vital marca claramente la existencia de las dimensiones esenciales de esa relación, llegando, en el momento cumbre, hasta la identificación absoluta con los fundamentos y fórmulas de esas dos identidades, lo cual refleja, indudablemente, la dimensión ecológica de la identidad religiosa, así como la dimensión étnica y la pulsión nacionalista en la personalidad de Moustapha Akkad. Eso influye, como no podía ser de otro modo, en la filosofía de trabajo y en la formación de la imagen estética del director de cine, de modo que las escasas películas que dirigió están claramente gobernadas, en el plano del contenido, por esas dos identidades, lo que hizo que su discurso cinematográfico se difundiera rápidamente en el contexto del ambiente cultural liberal nacionalista, debido a la moderación de sus propuestas y a su capacidad para dialogar y persuadir al otro, particularmente porque sus trabajos estaban conformados conforme a los prismas profesionales e industriales de las creaciones occidentales.

Akkad no ocultaba esas dos identidades, ni en las entrevistas concedidas a la prensa, radio y televisión, ni en sus películas. Antes bien, las expresaba abiertamente con sus palabras, sus imágenes y sus posicionamientos y sus opiniones. Eso es lo que le convirtió en un director “ideologizado” a la vista de muchos de los críticos de la época, puesto que el transmitía una visión cinematográfica surgida de una filosofía de dirección imbuida de su identidad personal, tanto en la vertiente doctrinal como en la vertiente étnica, exactamente igual que hacía el director Youssef Chahine en sus trabajos cinematográficos, sobre todo en la última etapa de su vida.

Akkad, desde su más tierna infancia, estuvo vinculado a las proyecciones de los cines de barrios populares, y contemplaba el legado religioso, histórico y sapiencial como el elemento fundamental que iba conformando su personalidad y su identidad, incluso cuando emigró a ambientes culturales occidentales completamente diferentes a los que habían conformado su identidad personal. El legado religioso y cultural que traía consigo siguió dominando sus posturas intelectuales y su forma de concebir la visión cinematográfica, que combinaba las bases culturales de oriente con la técnica estética de occidente. Su inmersión, su trabajo y su desarrollo personal en las aguas del cine occidental no pudieron arrancarle la identidad propia, en el sentido de que las fantasías, ruidos y estética cultural de occidente no le llevaron a renunciar a su identidad, con todos sus componentes esenciales religiosos, históricos e intelectuales.

Su intensísimo sentido cinematográfico, con el que creció desde su más tierna infancia, y que desarrolló, en su vertiente estética, con el paso de los años, le hizo saber a Moustapha Akkad cómo podía digerir las influencias que iba destilando la cultura occidental sin chocar con su propia identidad. Para ello se sirvió de su experiencia cinematográfica creativa, que se caracterizaba por un discurso cinematográfico conocido que gozó del aprecio y atención de todas las mentalidades creativas del liberalismo. Eso es lo que hizo que Akkad ocupara un lugar destacado en el ámbito de la dirección de cine a nivel mundial, puesto que él trabajaba conforme a los requisitos y conceptos internacionales, convencido como estaba de que “la defensa de la identidad cultural” no se hace encerrándose en sí mismo y rechazando al otro, lo cual sería corregir un error con otro error -y la suma de dos errores no produce el acierto-, sino que ha de hacerse a

través de la reconstrucción del legado cultural que es el componente principal de la cultura nacional, tratando de superar los obstáculos y movilizar todos los factores necesarios para el progreso. Ambos elementos están presente en la cultura. La recuperación del legado antiguo se hace renovando el lenguaje, desde lo parcial hacia lo abierto, y modificando los niveles de análisis desde los más técnico y esotérico hasta lo más humano, sensorial y liberador.¹⁴⁸ Esto es lo que hizo exactamente al canalizar su discurso cinematográfico en la película “El mensaje” tanto en la versión árabe como en la inglesa, al igual que en la película “El león del desierto / Omar Al Mokhtar”, en las que el legado, la historia y los componentes esenciales de su personalidad evolucionan y se desarrollan hasta abrazarse con las técnicas e influencias de la estética cultural occidental, en una armónica simbiosis que reveló ese fenómeno cinematográfico mundial llamado Moustapha Akkad.

¹⁴⁸ Dr. Hasan Hanafi, “La cultura árabe, entre la globalización y la especificidad, en Globalización e identidad”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de la Facultad de Letras y Artes*, ed. Universidad de Philadelphia, Ammán, Jordania, 1999, pág. 27.

4.0 Los inicios

Moustapha Akkad	
Nacido	1 de Julio de 1930, Alepo, Siria
Fallecido	11 de noviembre de 2005, a los 75 años de edad, en Ammán, Jordania
Causa de fallecimiento	Gran explosión
Nacionalidad	Sirio de nacimiento, estadounidense de nacionalidad
Nacionalidad adquirida	Estadounidense
Escuela matriz	Universidad de California, Los Ángeles Universidad California Sur
Profesión	Director de cine
Años de actividad	1976-2005
Conocido por	Ser productor de la serie de películas de terror “Halloween”
Religión	Musulmana
Matrimonio	Patricia Akkad (divorciada) Susha Ascha Akkad
Hijos	Con Patricia: Rima Akkad Monla (fallecida), Tarik Akkad y Malek Akkad Con Susha: Zaid Akkad

4.1 Moustapha Akkad

19 de julio de 1930 – 11 de noviembre de 2005, director y productor nacido en Siria y de nacionalidad estadounidense, conocido por producir la serie de películas *Halloween*, y por dirigir las películas “Muhammad, el mensaje” y “el león del desierto”. Akkad murió

junto con su hija Rima en el año 2005 en Ammán, como consecuencia de un atentado suicida en Ammán, Jordania.

Las líneas básicas de la trayectoria del director Moustapha Akkad muestran que es un director de cine, un creador de origen sirio y de nacionalidad estadounidense, y que esa formación cultural dual le ayudó a crear una serie de obras maestras del cine mundial, en las que se materializó un aspecto importante de su acervo histórico, el componente islámico y árabe, desde un prisma profesional y estético, a través del cine. No en vano, sus películas destacan por ser grandes producciones, por ofrecer una imagen impactante, una alta calidad de representación actoral partiendo de su primera formación cultural en el campo del cine, que se fue desarrollando por medio del estudio académico del cine, lo cual condujo a Akkad hacia la universalidad. Tenía muchas ideas, ambiciones, planes y proyectos de cine que no pudo completar al caer a manos del terrorismo, al convertirse en víctima de las explosiones del 9 de noviembre de 2005 que se produjeron en la capital de Jordania, Ammán.

Moustapha Akkad nació el 1 de julio de 1930 en la ciudad siria de Alepo, en una familia oriental conservadora y religiosa, perteneciente a la clase media. Su padre, que era educador, tuvo el mérito de sembrar en su hijo, desde su más tierna infancia, las enseñanzas y valores religiosos. Ese niño fue creciendo con los principios de las costumbres y tradiciones árabes, que invitaban a sentirse orgulloso de pertenecer a esos valores históricos y nacionales. Además de ello, la vida cultural de Alepo le permitió adquirir una serie de valores religiosos, históricos y nacionales, puesto que esa ciudad era un dechado de autenticidad y de raigambre cultural, con una impronta islámica y árabe muy clara. De este modo, Akkad fue profundizando en ese orgullo por la pertenencia a una identidad religiosa y nacional, junto con la vida cultural popular que reinaba en Alepo por aquel entonces, esa especie de legado popular basado en lo auténtico y lo primigenio. Moustapha Akkad comenzó bien pronto a amar el cine, por el que mostraba una inclinación poco habitual. Siempre estaba procurando ver las películas de cine que proyectaban las máquinas ambulantes. De ese modo fue vinculándose, desde temprana edad, siendo un niño en Alepo, al cine como arte y como cultura. “Uno de mis vecinos era dueño de un cine, llamado Ouverture, y me llevaba a

ver las películas. Veía cada película cinco o seis veces por semana”.¹⁴⁹ Dado que Alepo era una ciudad islámica y árabe, su identidad tenía una fuerte impronta sobre el cine que se ofrecía al público local. Naturalmente, no todas las películas que se producían en occidente eran dignas de ser vistas. Algunos propietarios de salas de cine ejercían la censura, lo cual fue imprimiendo en la memoria de Moustapha Akkad, siendo aún un niño, la idea de que la identidad es un elemento fundamental en el hombre y en el espacio. La ciudad imponía su carácter y su cultura sobre el tipo de películas que había que ver, de manera que la identidad se percibía como la introducción de todo, de manera que Akkad percibía, con su sentido y su intuición, que el arte, la estética y la cultura están al servicio de la identidad. Acerca de ese vecino que le llevaba a ver películas decía: “Hacía montajes con algunas películas que contenían escenas obscenas. Así fui adquiriendo ciertos conocimientos de cine, y empecé a desear conocer más sobre el cine de Hollywood, no en Alepo. Eso fue en el año 1945, cuando yo tenía 15 años”.¹⁵⁰

Moustapha Akkad, desde niño, quedó prendado del cine, pero no se limitó al papel de espectador y degustador de su belleza estética, sino que el montaje de las películas y la supresión de las escenas inconvenientes a la identidad y tradiciones orientales suscitaba en su mente preguntas, dudas e inquietudes. De hecho, cada vez que veía una película recortada quedaba más y más prendado de ese bello y mágico arte. Mediante un primer paso efectivo para pasar de la posición del espectador a la posición del estudioso, Akkad avanzó hacia un estado más avanzado, cuando comenzó a comprar libros científicos y culturales relacionados con el cine, y a leer todo lo que decían sobre la ciencia y los datos del cine. Estas inclinaciones suscitaron ciertas reservas en su familia y su entorno, que se preguntaba cómo un muchacho de tan corta edad podía dedicarse con tanta fruición a estudiar las artes del cine de forma autodidacta. Todos se reían de él y creían que era un ingenuo, y que no iba a lograr lo que pretendía, pero él, a pesar de eso, se hizo con unos libros como los que se estudiaban en las universidades americanas en el ámbito de la dirección de cine, y comenzó a estudiarlos y comprenderlos antes de partir a América. Lo cierto es que su padre, en un principio, rechazaba que entrara en el ámbito de la

¹⁴⁹ Ahmed Abdelmuttalib, “El director internacional en diálogo franco con Medio Mundo”, tomo I, revista *medio Mundo*, n.º 702, El Cairo, 27 de julio de 2003, pág. 35.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 35.

dirección de cine, pero al final le animó a seguir adelante y a alcanzar sus ambiciones. No en vano era un educador, un buen hombre de religión islámica, la religión de la misericordia, la justicia y la igualdad.¹⁵¹

Estas lecturas y estos visionados dejaron una huella directa en la mente de Moustapha Akkad, y le hicieron decidirse más aún a estudiar las artes del cine, y en concreto la dirección de películas. Por eso decidió viajar a América, el centro de la industria mundial del cine por aquel entonces, es decir, Hollywood, su sueño, anhelo y destino. Un sueño como ese y una ambición tal no iban a ser cosa fácil en el contexto de una familia oriental religiosa y conservadora, que se aferraba a los principios, valores, fundamentos y tradiciones, y que vivía en un barrio popular de una ciudad de impronta oriental como Alepo, con sus tradiciones inveteradas, su identidad islámica y árabe irrenunciable. Ante la insistencia de Moustapha Akkad en viajar a los Estados Unidos de América y estudiar dirección de cine, su padre hizo gala de una alta dosis de pensamiento liberal y de flexibilidad en respuesta a los deseos de su hijo. Dijo así: “Si insistes en viajar, hazlo. Pero yo no tengo dinero con el que ayudarte, y primero tienes que obtener el título de licenciado en Alepo”.¹⁵²

Esta forma de hablar tan realista, que reflejaba en su expresión la realidad económica de la familia de Akkad, hizo que tuviera, desde su etapa de juventud la personalidad de quien aspira a la excelencia por méritos propios, que le incitaba a luchar por lograr sus sueños, a echar mano de toda su energía, sus capacidades y habilidades propias sin apoyarse en los otros. No hay duda de que hacer realidad sus sueños requería una personalidad luchadora, perseverante y constante, capaz de adentrarse en lo desconocido, de avanzar para descubrir lo no sabido. Y eso es, exactamente, lo que era Moustapha Akkad, que rehusó rendirse ante la realidad económica modesta y limitada en la que vivía su familia en aquel momento. Él tenía que encontrar por sí mismo y para sí mismo una solución, sin intervención de otros, ni siquiera de su entorno más íntimo. Tenía que trabajar desde bien joven para poder dar los primeros pasos que le permitirían cumplir sus sueños. Sobre esto decía: “Comencé a trabajar durante un año

¹⁵¹ Véase el artículo dedicado a Moustapha Akkad en la Wikipedia: <http://ar.wikipedia.org>

¹⁵² Ahmed Abdelmuttalib, *op. cit.*, pág. 35.

entero hasta que pude ahorrar el dinero para comprar el billete de viaje a América”.¹⁵³ Cuando se las arregló para conseguir el billete y llegó el momento del viaje, estaba más que resuelto, y sabía que estaba dando serios pasos hacia su sueño, y que iba a superar todos los desafíos. “Fui con mi padre a Beirut para montarme en el avión que me conduciría a América. Él me puso en el bolsillo derecho 200 dólares, y en el izquierdo un ejemplar del Corán”.¹⁵⁴

En ese instante Moustapha Akkad comprendió que tenía una identidad religiosa y doctrinal, y otra identidad nacional árabe, y que debía preservar ambas, porque ambas constituían, de una u otra forma, su capital verdadero. Los 200 dólares de su bolsillo derecho podían gastarse, pero desprenderse de ellos no tenía nada que ver con su identidad ni con su personalidad. Por eso él trabajó a lo largo de su vida a nivel intelectual y teórico y a nivel profesional cinematográfico en la defensa de su identidad islámica religiosa y de su identidad nacional, porque ambas constituían su acervo cultural, lo que configuraba su personalidad, su firmeza, su energía, su vitalidad y su vida. La existencia era, para él, una cuestión de identidad, de pertenencia y lealtad, aunque con muy diferentes formas. Sobre su viaje y su relación con la identidad decía así: “El viaje fue duro. Partí siendo materialmente pobre, pero rico en religión, educación y sentimientos nacionales. Ese era mi capital. Cuando llegué a América y conocí la sociedad de allí pude apreciar el valor de la moral en la que mi padre me había educado. Pero tampoco niego que llevé conmigo algunos complejos de inferioridad, aunque al sentarme en las aulas y mezclarme con otras nacionalidades, descubrí que no me faltaba nada, puesto que yo era musulmán y árabe. Tras este descubrimiento, se produjo en mi pensamiento un vuelco total. El complejo de inferioridad se transformó en confianza en mí mismo. De ahí empecé a trasladar mi experiencia a mi patria, y me propuse ofrecer a mi nación el resultado de mi esfuerzo y mi labor creativa, pensando en los días en que gobernamos Al-Andalus, y enseñamos a los europeos la astronomía y la medicina, y el alfabeto”.¹⁵⁵ La cuestión de la defensa de la identidad heredada se

¹⁵³ *Op. cit.*, pág. 35.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, pág. 35.

¹⁵⁵ May Kotbi, “El director internacional Moustapha Akkad abre su corazón a Arabiyyat”, *Revista internacional Arabiyyat*, n.º 21/8/2003, pág. 3-4.

manifiesta en Akkad en otro forma: su apego a la identidad religiosa y la identidad nacional, ambas origen de su formación religiosa y cultural nacional en la que se educó en Alepo, su patria chica, en el marco de una vida social en la que se creía firmemente en la autenticidad y la validez de las tradiciones y costumbres, pero sin exageraciones ni dislates o extremismos en la identidad doctrinal y nacional. Una de estas formas de mostrar la identidad se trasluce en su propio nombre, que él consideraba parte de su identidad. Después de instalarse en Hollywood, la meca del cine mundial, él siguió fiel a su origen árabe y musulmán, y no aceptó mudar su piel árabe. Cuando le preguntaron: “¿Por qué no cambias el nombre para tener mejores oportunidades?”, él contestó: “¿Cómo voy a cambiarlo, si lo he heredado de mi padre?”.¹⁵⁶

Sobre esto decía el propio Moustapha Akkad: “Mi camino fue ciertamente duro y penoso. Si no hubiera sido árabe, la cosa habría sido mucho más fácil. Mi nombre, Moustapha, por sí mismo, constituía una gran dificultad. Yo podría haberlo cambiado con el fin de ejercer mi trabajo con más facilidad, pero, ¿cómo iba a cambiar el nombre que me dio mi padre? Seguí, y aún sigo, apegado a mi nombre, y proseguí mi trabajo con denuedo, obligando a todos en Hollywood y otros sitios a respetarlo. Yo me respetaba a mí mismo, y por eso obligué a los demás a que me respetaran. Me molestan esos árabes que vienen a América, cambian sus nombres árabes y ocultan su lengua árabe sólo para que su trabajo les resulte más fácil”.¹⁵⁷

4.2 Los fundamentos cinematográficos en la vida de Akkad

Los primeros fundamentos cinematográficos en la vida de Akkad fueron, para él, la base inicial que forjó su cultura cinematográfica y le descubrió su auténtico talento para el cine y su inclinación hacia la dirección. Asimismo, esos fundamentos fueron los que lo animaron a proseguir su decurso académico y profesional en esa dirección, superando todos los desafíos a los que se enfrentó en su vida antes de que su estrella brillase y se

¹⁵⁶ Moustapha Akkad, *Enciclopedia libre*, pág. 1.

¹⁵⁷ May Kotbi, *op. cit.*, pág. 4.

convirtiese en un director de cine internacional en Hollywood. Esos fundamentos pueden resumirse en los siguientes aspectos:

1. Su precocidad, su madurez y su inteligencia en los primeros años escolares, en los que destacó en los estudios.
2. Su gran habilidad desde edad muy temprana en el uso de la cámara y el arte de la fotografía, con sólo 10 años.
3. Fotografiaba a sus hermanos, amigos y parientes en el santuario de Uzbekiyya, en Alepo, y en su escuela. Siendo un niño revelaba las fotografías en el baño de su casa, cuando no había sobrepasado los 13 años.
4. Su gran pasión por las artes del cine le impulsó, siendo muy joven, a llevar a su casa un rudimentario equipo de cine. Reunió a sus colegas, amigos y vecinos del barrio y puso en marcha la película en la que hablaba de las buenas costumbres, de las tradiciones de las sociedades semíticas, que reflejaba la naturaleza de la identidad social, la identidad religiosa y la identidad nacional. sobre eso su hermana Layla decía: “En aquella época ya aspiraba a hacer la película “El mensaje” que más tarde dirigiría”.¹⁵⁸
5. Su vocación temprana por las bellas artes, junto con su pasión por el cine. Fue miembro del grupo de teatro de la escuela americana en la que estudiaba, y participó, junto con sus compañeros, en la presentación de algunas piezas teatrales, entre ellas “El poeta del desierto”, que se representó en todas las provincias de Siria, y logró un notable éxito, creando un gran revuelo en aquella época.¹⁵⁹
6. Desde temprana edad mostró habilidades artísticas muy notables en el campo de las artes plásticas. Le gustaba la pintura, y gustaba de dibujar a los líderes y dirigentes, a los rostros conocidos en política y sociedad, a las figuras destacadas de la época. Esto nos lo confirma su hermana Layla Akkad, cuando dice: “Era un

¹⁵⁸ May Kotbi, *op. cit.*, pág. 4.

¹⁵⁹ Revista *Dunya al-Watan* (“El mundo de la patria”), 09/12/2005, pág. 2, “Moustapha llevaba consigo las preocupaciones de nuestra nación. Esa es la historia de Moustapha Akkad de principio a fin”.

artista magnífico, dominaba la pintura, y dibujaba a los líderes y figuras destacadas de la época”.¹⁶⁰

7. Como consecuencia de su afán por aprender y su gran pasión por estudiar y dominar las lenguas fundamentales, fue capaz de obtener tres títulos de bachillerato de una sola vez, el francés, el inglés y el árabe.
8. Su gran afición a ir a las salas de cine y ver películas una y otra vez en una misma semana.
9. Su capacidad de definir, muy tempranamente, el objetivo profesional de ser director de cine, y en concreto estudiar las ciencias del cine y trabajar en Hollywood. Trabajó a fondo para lograr ese sueño, planificándolo, perseverando y siendo constante, lo cual sugiere que poseía una mentalidad estratégica y bien ordenada.
10. Su trabajo inicial, nada más obtener el título de bachillerato, en el ámbito de la banca, pues trabajó en el Banco Británico de Alepo, con el fin de reunir el dinero que le permitiese viajar a América y arreglar el asunto del billete. Eso le hizo adquirir una experiencia inicial y una práctica en el trabajo con las finanzas que luego tendría influencia en su futuro, puesto que más tarde decidiría meterse en la experiencia de la producción cinematográfica, tanto en los Estados Unidos como en el mundo árabe. Fue un buen camino para un joven que soñaba y tenía aspiraciones de trabajar en la dirección y producción de cine.
11. Su interés temprano por el estudio de dirección cinematográfica, sin limitarse a su talento y sus deseos de ser director de cine, puesto que adquirió una colección de libros científicos como los que se estudiaban en las universidades americanas en el ámbito de la dirección de cine y se puso a estudiarlos y asimilarlos antes de partir a América.¹⁶¹ Es decir, que su punto de partida fue cultivarse a sí mismo antes de emprender la carrera académica si quería trabajar en Hollywood. Ese paso no lo daría sino una personalidad destacada y luchadora, seria en la consecución de su sueño de convertirse en un profesional del cine.
12. El impulso que tuvo la fortuna de recibir Moustapha Akkad de su familia y de su entorno social para estudiar ciencias cinematográficas, una vez que demostró que

¹⁶⁰ *Op. cit.*, pág. 2.

¹⁶¹ *Op. cit.*, pág. 2.

iba en serio, y particularmente de manos de su padre, a condición de que siguiera apegado a sus identidades centrales, la islámica y la árabe, y que no renunciara a ellas ante las tentaciones de la bulliciosa vida de América. Así nos lo confirma su hermana Layla Akkad: “La verdad es que mi padre, en un principio, rechazaba la idea de que se hiciera director, pero al final lo ánimo a seguir con ello y a lograr sus propósitos. Fue un excelente educador que nos enseñó la religión islámica como religión de misericordia, justicia e igualdad”.¹⁶² Esto es lo que procuró siempre Akkad a lo largo de su vida académica y profesional, y se refleja de forma directa en su filosofía de dirección cinematográfica.

13. Akkad demostró desde niño y joven que tenía un sentido muy intuitivo y penetrante, y una gran capacidad de visión cultural, económica y profesional en el mundo del cine. Cuando insistió en cursar estudios académicos de cine, trabajar en Hollywood y operar profesionalmente en esos estudios, sabedor de las carencias tan graves que sufría el ámbito cinematográfico árabe en la formación de directores de cine capacitados a nivel académico, que pudieran ejercitarse en la capital más importante del mundo, y pudieran adquirir la experiencia occidental con el fin de servir a la realidad cinematográfica del mundo árabe, esa visión intuitiva y estratégica le hizo comprender plenamente qué es lo que el cine árabe necesitaba para el futuro, para desarrollarse y reformularse de forma científica y profesional. Su experiencia real y práctica confirmó que su intuición y su visión como académico y profesional eran correctas y de profesionales. Esa visión penetrante que poseía le hizo ver con claridad la naturaleza de las necesidades del cine árabe para poder alcanzar el timbre de la excelencia en el ámbito cinematográfico mundial. En el terreno práctico y profesional más puro, también se percató de que la esencia de esa excelencia en el cine árabe radicaba en su identidad, basada en los valores de tolerancia de la fe islámica, así como la identidad nacional surgida de los hechos de la historia, con sus personalidades y sus símbolos que fueron forjando su presencia en el marco de la memoria del mundo. Esto es lo que logró realizar después por medio de su trabajo como director y productor de la película “El mensaje” en su versión árabe e inglesa, y

¹⁶² *Op. cit.*, pág. 2.

después la película “El león del desierto / Omar Al Mokhtar”, y también en la película “Saladino”, que quería dirigir y producir, basándose en la identidad islámica, solo que las manos fraudulentas del terrorismo se lo impidieron al caer víctima de un atentado terrorista.

14. Esa gran capacidad de previsión y de intuición de futuro a través de su aguda comprensión de la realidad y de las necesidades de la mentalidad occidental, y de qué es lo que quería mostrar de la cultura árabe. Planeó para ello una táctica cinematográfica puramente occidental pero imbuida de las dos identidades centrales del mundo árabe, la identidad doctrinal islámica que se funda en los valores del cariño, la tolerancia y el querer al otro (en la película “El mensaje”, y la identidad nacional que se asienta sobre la lucha por la libertad y la vida en paz en la película “El león del desierto / Omar Al Mokhtar”).

4.3 Estudios de cine y primeras experiencias profesionales

Moustapha Akkad llegó a los Estados Unidos de América a principios de los 50 del siglo pasado con el objetivo de estudiar dirección de cine, tras haber conseguido plaza en la universidad de UCLA, en el estado de California, a la que se había dirigido por escrito durante su etapa de estudiante en la Escuela Americana de Alepo. La vida en Estados Unidos no fue fácil ni cómoda, ni una alfombra de rosas para Moustapha Akkad. Afrontó difíciles y complejos desafíos, tanto a nivel vital y de subsistencia como a nivel académico y profesional, pero no tenía más remedio que afrontar esos desafíos con paciencia, entereza, trabajo, planificación, pensando de forma realista cómo lograr su sueño. Por eso, cuando él habla de cómo fue esa etapa ligada al estudio y al trabajo en paralelo para ganarse el sustento, y esos primeros inicios de adquisición de experiencia profesional en el cine y de conocimientos prácticos sobre el terreno donde aplicar las teorías que había estudiado, dice: “Fui a América lleno de miedo, llevando conmigo el complejo de inferioridad. Allí libré una violenta batalla, porque yo quería conseguir el dinero con el que mantenerme, pero no conocía ningún amigo ni tenía parientes. Estaba solo. Cada vez que pienso en eso ahora me digo que estaba loco. Fui a la universidad el primer semestre y luego busqué un trabajo para poder vivir y pagarme los estudios.

Trabajé en una casa americana. Luego trabajé en un parque. Regaba y cuidaba las plantas. El primer año allí fue el más importante, porque las plazas en la universidad estaban ocupadas por americanos, griegos, europeos, etc. En ese momento yo me fui creciendo y gané confianza, así que obtuve notas mucho mejores que las de ellos”.¹⁶³

En los Estados Unidos Moustapha Akkad logró destacar en los estudios de ciencias cinematográficas superando a sus compañeros de otras nacionalidades, confirmando así que se había lanzado al estudio de dirección cinematográfica con gran pasión, y que su talento comenzaba a cristalizar a la luz de los datos científicos. Su temprana disposición a trabajar en el cine para construir esa historia de éxito y de excelencia es lo que confirma su hermana Layla con estas palabras: “Se marchó a California, donde estudió en la universidad y destacó por encima de sus compañeros. Su nombre sigue en la lista de honor de esa universidad”.¹⁶⁴ Lo que distinguía a Akkad en esa historia no era únicamente la madurez artística o sus conocimientos de cine, ni su dominio temprano de la profesión o el hecho de que poseyera herramientas cinematográficas y habilidades artísticas susceptibles de desarrollar y de pulir en su trayectoria profesional. Pese a que todo esto era importante, lo que más llamaba la atención cuando preparaba sus películas es que él proclamaba con franqueza y abiertamente su identidad religiosa y su identidad nacional. El que recurriera a la historia árabe e islámica en tierras de Al-Andalus confirma que su proyecto cinematográfico para el presente y para el futuro se sustentaba en la cuestión de las dos identidades centrales presentes en el terreno del inconsciente: la identidad religiosa islámica y la identidad nacional árabe. Era evidente que la historia árabe e islámica tenía una fuerte presencia en su memoria, y constituía una referencia sublime y fértil a la hora de escoger los temas. Su relación con la historia no era una relación débil o meramente formal, pasajera y superficial, sino una relación de pertenencia, de interacción y de contacto constante. Cuando Akkad adquirió prestigio mundial y su fama como director de cine dominador de las técnicas de la profesión se fue extendiendo, una vez alcanzada la etapa de la madurez artística e intelectual, Akkad

¹⁶³ Ahmed Abdelmuttalib, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁴ Revista *Dunya al-Watan* (“El mundo de la patria”), 09/12/2005, pág. 2, “Moustapha llevaba consigo las preocupaciones de nuestra nación. Esa es la historia de Moustapha Akkad de principio a fin”.

describió su relación con la historia y con las causas de la historia, así como la relación entre la filosofía de la dirección de cine y la historia y las causas históricas definiendo la historia como un reflejo de las imágenes de su identidad doctrinal y nacional. Decía así: “Yo intento en mis películas transmitir a mi nación mi experiencia en el cine mundial. Nosotros estamos deprimidos y padecemos muchos complejos de inferioridad. La historia es el mejor método de recoger temas que reflejen las causas de la nación. El hecho de estar fuera de mi patria y de desear ser un ciudadano útil a mi nación es lo que me hace interesarme por la historia, sobre todo porque estamos en un mundo cambiante, y es de esperar que las próximas guerras sean culturales y de comunicación. Tenemos que interactuar con la época actual con sus mismos mecanismos, canales por satélite y sus características abiertas. Tenemos que desempeñar un papel activo en la preservación de nuestra identidad árabe e islámica, y servir al progreso científico afrontando las imágenes falsas. No es lógico que nuestra imagen árabe esté ligada al terrorismo y los asesinatos”.¹⁶⁵

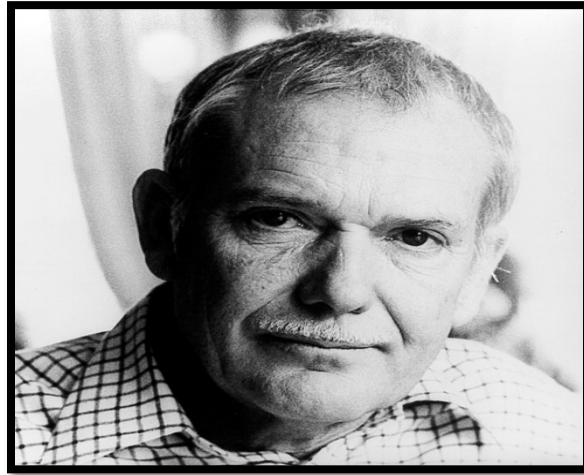
4.4 Las influencias artísticas y el camino hacia Hollywood

En el año 1958 Moustapha Akkad terminó sus estudios universitarios de forma destacada, con honores académicos. Pero su mirada estaba puesta en Hollywood, la meca del cine mundial, su objetivo y su meta. Tenía una visión de largo alcance, que se basaba en lograr la experiencia y las oportunidades precisas para ascender en el escalafón del estrellato de la dirección y producción de cine. Akkad buscaba una oportunidad que le permitiera poner el pie en Hollywood, solo que la cosa no era tan fácil como podía uno imaginarse, puesto que él, como cualquier otro joven en los comienzos de su vida profesional, se vio expuesto a numerosas dificultades hasta poder entrar en el mundo de Hollywood y trabajar como director, productor y actor, comenzando en el año 1962.¹⁶⁶ Akkad, de forma gradual, fue adquiriendo experiencia profesional en el cine sobre el terreno. Fue un cúmulo de experiencias que fueron influyendo en su formación cultural, artística y profesional, y que le ayudaron a

¹⁶⁵ Imad Nuwairy, “Diálogo con el director internacional Moustapha Akkad”.

¹⁶⁶ Mai Kamaledin, “Akkad: recuerdos del cuarto jinete en el cine internacional”, *Amoude*, pág. 1.

progresar en Hollywood añadiendo una experiencia a otra, hasta que alcanzó un nivel muy sólido y conformó una filosofía propia y una visión de la dirección cinematográfica. Esas influencias y experiencias artísticas que le abrieron las puertas de Hollywood consistieron en lo siguiente:



El director Sam Peckinpah

1. Su trabajo como consejero artístico y literario con el director Sam Peckinpah. El director Sam Peckinpah fue la primera influencia cinematográfica internacional en la vida y registros de Moustapha Akkad, para quien trabajó por unas circunstancias concretas relacionadas con su identidad religiosa y nacional. La elección para trabajar con él se produjo por medio de la institución científica universitaria en la que estudió ciencias del cine. Sobre este mentor y esta experiencia dice Akkad: “El primer director con el que trabajé fue Sam Peckinpah, que trabajaba en películas de indios americanos, pero que estaba filmando una película sobre la revolución de Argelia, y pidió a la universidad una persona árabe que trabajara con él como consejero. Después Argelia obtuvo la independencia, y la película se anuló, pero surgió entre nosotros una buena amistad”.¹⁶⁷
2. Su trabajo como ayudante de dirección en la película “Los vaqueros”, que fue resultado de la sólida relación cinematográfica que entabló con el director internacional Sam Peckinpah, que le pidió que trabajara con él como ayudante en la película “Los vaqueros”, pero sin retribución económica, solo para meter

¹⁶⁷ Ahmed Abdelmuttalib, *op. cit.*, pág. 36.

cabeza en Hollywood y adquirir más experiencia profesional e ir conociendo diversos métodos de dirección de cine. Moustapha no tenía otra salida que aceptarlo. Trabajaba con él en el cine por las mañanas y por la tarde trabajaba en un restaurante en el que cobraba un sueldo para ganarse la vida y continuar superando los desafíos. Sam Peckinpah dejó una huella artística y docente, así como una orientación y una tendencia en la vida, ideas y el cine de Moustapha Akkad, cosa que el propio Akkad reconoce diciendo: “Este director me daba siempre consejos. Me decía: Has pasado 7 años estudiando cine, y tienes que empezar a lo grande y desde la cima”.¹⁶⁸ Y eso es lo que, en efecto, le hizo dirigir sus pasos siguientes a la dirección de programas de televisión y documentales, hasta que le llegó la oportunidad de dirigir y producir la película “el mensaje”, y luego “El león del desierto / Omar Al Mokhtar”, comenzando así a lo grande, con grandes películas, respondiendo así a los consejos e influencia de su mentor, Sam Peckinpah.

3. Su trabajo como ayudante de dirección con el director internacional Alfred Hitchcock.



El director Alfred Hitchcock

Desde un punto de vista profesional y práctico, el director de fama internacional Alfred Hitchcock es considerado como la influencia artística y estética más importante en el cine de Moustapha Akkad después del director Sam Peckinpah, porque le dio la oportunidad de conocer de cerca el cine del propio Alfred

¹⁶⁸ *Op. cit.*, pág. 36.

Hitchcock, de beber de su experiencia, de empaparse de su método artístico, técnico y estético, y de su forma de dirigir al equipo técnico, “de manera que se ejercitó bajo su supervisión, y logró una gran experiencia trabajando con él, lo cual le ayudó posteriormente a crear la serie de películas de *Halloween*”.¹⁶⁹

4. Su inclinación a dirigir programas de televisión. Gracias a eso, la experiencia profesional del director Moustapha Akkad fue haciéndose más y más profunda, adquiriendo mayor madurez y conciencia de la técnica del cine internacional. Tras trabajar con Sam Peckinpah y Alfred Hitchcock, se volcó en la dirección de programas de televisión, lo cual dejó en él una profunda e importante huella artística que contribuyó a que cristalizaran sus herramientas profesionales cinematográficas, y que le iba a ayudar en el futuro a dirigir grandes películas ligadas a la identidad religiosa y la identidad nacional en esa importante fase de su carrera cinematográfica. Trabajó como director en red para la elaboración de una serie de documentales para televisión con el título de “¿Cómo nos ve el mundo?”, que le permitieron conocer diversas culturas humanas y viajar a diferentes puntos del planeta, lo cual le ayudó a plasmar su experiencia cinematográfica y a conformar sus puntos de vista sobre la cuestión de la defensa de la identidad islámica. Así lo afirma su hermana, la Dra. Layla Akkad, cuando dice: “Durante la grabación de “¿Cómo nos ve el mundo?” viajó por muchos lugares del mundo, lo que le permitió conocer culturas diversas y distintas. Esos documentales le permitieron conocer la naturaleza de los musulmanes, cómo vivían, cuáles eran sus puntos débiles, cuáles eran los principales problemas que padecían, y en especial la situación de los musulmanes en África y en el sur de Asia. Lo cierto es que le afectó en gran medida la pésima condición de aquellos musulmanes, y posiblemente eso es lo que le llevó a producir una película sobre el verdadero islam, sobre el noble espíritu y valores del Islam, lejos de la destrucción, el extremismo y la violencia”.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Revista *Dunya al-Watan* (“El mundo de la patria”), 09/12/2005, pág. 2, “Moustapha llevaba consigo las preocupaciones de nuestra nación. Esa es la historia de Moustapha Akkad de principio a fin”.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, pág. 2.

5. Su trabajo con César Romero. El trabajo que hizo con César Romero en las películas documentales, entre ellas “Viaje alrededor del mundo” le influyó de forma directa en la fijación de su bagaje cinematográfico, tanto profesional como intelectualmente, y en especial en su capacidad de trabajar en el campo del montaje. Fueron experiencias adicionales sobre las que decía el propio Moustapha Akkad: “Esta experiencia fue puliendo mi bagaje en el ámbito del montaje, que es algo determinante a la hora de hacer una buena dirección. El director que no sabe nada de montaje no es director”.¹⁷¹
6. Las películas que hizo para conseguir dinero. En una fase posterior, una vez que llegó a dominar los mecanismos profesionales del cine, Moustapha Akkad trabajó para presentar una serie de películas de carácter comercial, con el objetivo de conseguir dinero y poder realizar su sueño de dirigir y producir esas grandes películas ligadas a la historia de su patria, de defender su identidad religiosa, su identidad nacional y su identidad humana, para eliminar las confusiones y los conceptos erróneos. De hecho, esas películas, entre las cuales se puede situar la serie de películas de *Halloween*, obtuvieron gran éxito en occidente, y le permitieron obtener una fama y prestigio notables y mejorar en el aspecto técnico y estético. Su hermana, la Dra. Layla Akkad, decía sobre este aspecto de su obra: “La verdad es que él sabía que al pueblo americano le gustaba mucho ver películas de terror, y disfrutaba con ellas, así que presentó esa serie de películas para conseguir el dinero que necesitaba para llevar a cabo sus siguientes proyectos, los que soñaba llevar a cabo, los que hablaban de las causas de su propia patria”.¹⁷² El mismo Moustapha Akkad no estaba muy satisfecho con algunas de esas películas comerciales, al margen de su éxito de público y de recaudación, y de que le hubieran proporcionado fama y prestigio a nivel mundial, porque las veía por debajo de sus ambiciones, sus deseos y sus objetivos en el mundo del cine, que quería utilizar para servir a la causa de su identidad religiosa y su identidad nacional. Decía al respecto: “He realizado muchos

¹⁷¹ Ahmed Abdelmuttalib, *op. cit.*, pág. 36.

¹⁷² Revista *Dunya al-Watan* (“El mundo de la patria”), 09/12/2005, pág. 2, “Moustapha llevaba consigo las preocupaciones de nuestra nación. Esa es la historia de Moustapha Akkad de principio a fin”.

trabajos que me han proporcionado éxito, pero en algunos de ellos tengo que apartar la cara de la pantalla por vergüenza cada vez que se proyectan, y entre esos trabajos hay algunos que me han dado mucho dinero”.¹⁷³

4.5 Producciones cinematográficas internacionales de Moustapha Akkad

Moustapha Akkad, en su carrera cinematográfica mundial dirigió únicamente tres películas, pero produjo muchas otras. La relación cronológica de sus trabajos es como sigue:

- 1) En 1976 dirigió y produjo la película “El mensaje”, en su versión árabe, con Abdallah Ghayth y Mona Wassef como protagonistas. La película cuenta la historia del surgimiento del islam en la península Arábiga y la biografía del profeta Mahoma (Dios reza por él y lo salve).
- 2) La versión inglesa de la misma película, en el mismo año, con el título de “The Message”, con Anthony Quinn e Irene Papas como protagonistas. Akkad quiso filmar la versión inglesa con el fin de acabar con la visión deformada del Islam que había en occidente.
- 3) En el año 1978 produjo la primera parte de la serie de películas de terror “Halloween”, que lleva el título de “Los asesinatos de las niñeras”, acerca de unos crímenes cometidos por un asesino maniaco disfrazado con una máscara blanca. Se considera una de las películas de terror psicológico y fantasía más importantes hasta hoy. Los protagonistas fueron Jamie Lee Curtis y Donald Pleasence, y el director John Carpenter.
- 4) En 1981 produjo y dirigió la película “El león del desierto, Omar Al Mokhtar”, en la que se narra la lucha del combatiente libio Omar Al Mokhtar para acabar con el colonialismo italiano en su país. La película está protagonizada también por Anthony Quinn e Irene Papas, junto con la estrella de Hollywood Oliver Reed.
- 5) En el mismo año Akkad produjo la segunda parte de la serie “Halloween”, dirigida esta vez por Rick Rosenthal. Esa segunda parte era la continuación del viaje del asesino, perseguido por un psicólogo con el fin de frenar sus impulsos.

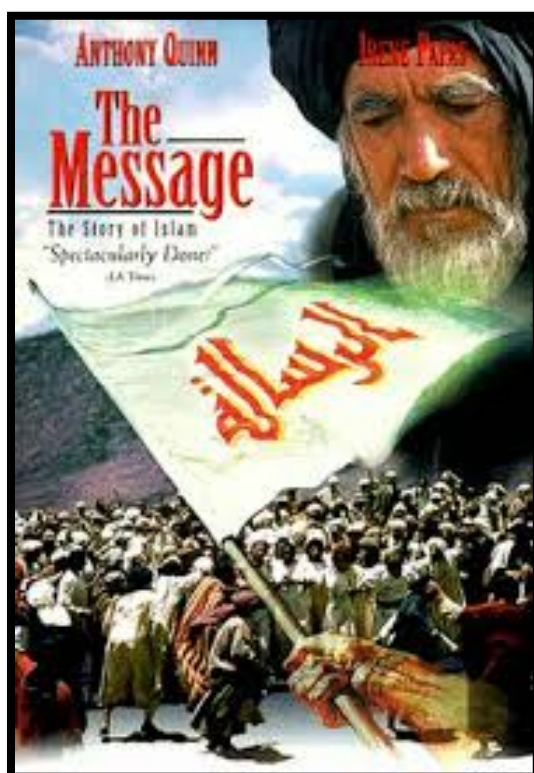
¹⁷³ Ahmed Abdelmuttalib, *op. cit.*, pág. 36.

- 6) En 1982 produjo la tercera parte de la serie “Halloween”, con el título de “El día de la bruja”, dirigida por Tommy Lee Wallace, que habla del viaje del protagonista de Halloween, Michael Myers, asesinando inocentes.
- 7) En 1985 produjo la cuarta película de terror con el título de “Cita con el miedo”, dirigida por Alan Smithee, que narra la historia de un detective que busca al autor de una serie de asesinatos, cuyas investigaciones le llevan a un monasterio muy bien fortificado.
- 8) En 1986 Akkad produjo la comedia “Free Ride” que narra la historia de un joven que roba, con el fin de llamar la atención de su novia, un coche que transportaba miles de dólares de una banda de ladrones. Los protagonistas son Gary Hershberger y Dawn Schneider.
- 9) En 1988 Akkad produjo la cuarta parte de la serie “Halloween”, con el título de “El retorno de Michael Myers”.
- 10) En 1989 produjo la quinta parte de la misma serie, esta vez con el título de “la venganza de Michael Myers”.
- 11) En 1995 Akkad produjo la sexta parte de “Halloween”, con el título de “La maldición de Michael Myers”.
- 12) En 1998 produjo la séptima parte de “Halloween”, con el título de “Halloween H20”.
- 13) En el año 2002 produjo la octava y última parte de la serie, con el título de “Resurrección”.

Akkad tenía planeado producir y dirigir una película sobre Saladino en la que mostrara la grandeza de la tolerancia de la religión islámica, abordando el diálogo entre oriente y occidente, pero las garras del terror y la perfidia se lo llevaron, junto con su hija, el día 9 de noviembre del año 2005, cuando fue víctima, junto con otras personas, de una explosión perpetrada por terroristas en el hotel Grand Hyatt de Ammán, a donde había ido para asistir a la boda de unos amigos. La explosión, que fue un atentado terrorista suicida, se produjo en el momento en el que Akkad y su hija estaban en el vestíbulo del hotel, donde estaba recibiendo a su hija, que acababa de llegar de viaje. La hija, Rima, falleció en el acto, mientras que Akkad murió dos días después, tras haber sido intervenido quirúrgicamente de las heridas sufridas en el atentado. Akkad dejó tras él

una riqueza incalculable para el cine árabe, sobre todo por sus dos películas: “el mensaje” y “El león del desierto”. También se vieron frustrados los sueños del cine árabe de que se produjera esa película sobre Aladino en la que se tenía la esperanza de corregir la imagen del islam en la mentalidad occidental, describiéndola como una religión de justicia, igualdad, tolerancia, diálogo y bondad, no como una religión de violencia, muerte y terrorismo.

Capítulo quinto
La película “El mensaje”



5.0 El mensaje

Director	Moustapha Akkad
Productor	Moustapha Akkad
Escrita por	H.A.L. Craig A.B. Jawdat al-Sahhar Tawfiq al-Hakim Abdurrahman al-Sharkawi Mohammad Ali Maher
Texto cinematográfico	H.A.L. Craig
Inspirada en	La vida del profeta Mahoma
Narración	Richard Johnson
Reparto	Anthony Quinn Irene Papas Michael Ansara Johnny Sekka Michael Forest
Música	Maurice Jarre Orquesta Real
Cinematografía	Said Baker Jack Hildyard Ibrahim Salem
Editor	John Bloom Hussein Afifi
Estudios	Filmco International Productions Inc.
Distribuidora	Tarik Films Distributors
Fecha de estreno	9 de marzo de 1976
Metraje	178 minutos
País de filmación	Marruecos Libia
Lengua	Árabe Inglés
Presupuesto	10 millones de dólares
Taquilla	5 millones de dólares

5.1 Reparto en la versión inglesa

- Anthony Quinn en el papel de Hamza
- Irene Papas en el papel de Hind
- Michael Ansara en el papel de Abu Sofyan
- Johnny Sekka en el papel de Bilal ibn Rabah
- Michael Forest en el papel de Khalid ibn al Walid
- Andre Morell en el papel de Abu Talib
- Robert Brown en el papel de Otba
- Garrick Hagon en el papel de Ammar
- Rosalie Crutchley en el papel de Somaya
- Damien Thomas en el papel de Zaid
- Bruno Barnabe en el papel de Umayya
- Martin Benson en el papel de Abu Jahal
- Neville Jason en el papel de Jaafar
- John Bennet en el papel de Ibn Salool
- George Camiller en el papel de Waleed
- Donald Burton en el papel de Amr
- Nicholas Amer en el papel de Suheil
- Earl Cameron en el papel de Annajashi
- Ronald Chenery en el papel de Mosaab
- Michael Godfrey en el papel de Barra
- Habib Ageli en el papel de Hudayfa
- John Humphry en el papel de Ubada
- Peter Madden en el papel de Abi Darda
- Ewen Solon en el papel de Yasser
- Hassan Joundi en el papel de Kisra
- Wolfe Morris en el papel de Abu Lahab
- Abdellah Lamrani en el papel de Akrama
- Ronald Leigh-Hunt en el papel de Heraclius

- Elaine Ives-Cameron en el papel de Anwa
- Leonard Trolley en el papel de comerciante
- Mohammad Al-Gaddary en el papel de prestamista
- Gerard Hely en el papel de poeta

5.2 Reparto en la versión árabe

- Abdallah Ghaith en el papel de Hamza
- Mona Wassef en el papel de Hind
- Hamdy Ghaith en el papel de Abu Sofyan
- Ali Ahmed Salem en el papel de Bilal
- Mahmoud Said en el papel de Khalid
- Ahmed Mary en el papel de Zaid
- Muhammad al-Araby en el papel de Ammar
- Hassan Joundi en el papel de Abu Jahal
- Sana Jamil en el papel de Somaya

“El mensaje” es una película producida por Moustapha Akkad en el año 1976, que gira en torno a la historia de la vida del profeta Mahoma, Dios rece por él y lo salve. Se proyectó en una versión en árabe y otra en inglés, y era una suerte de introducción a la historia del Islam en su época inicial.

5.3 Problemática del concepto de la identidad en la película

Desde el ángulo de la ejecución, la película “El mensaje” del director internacional Moustapha Akkad plantea la problemática del término y del concepto de identidad para muchos investigadores y críticos, particularmente para los críticos de cine del mundo árabe, una vez que el debate y la polémica sobre ello fue creciendo al prohibirse la proyección de la película por motivos de censura. Las preguntas comenzaron a abundar, y una de ellas fue cuál de estas identidades encarnaba la película:

1. Religiosa islámica
2. Histórica árabe
3. Intelectual moderada
4. Biográfica, relativa a la vida del profeta

Cada grupo de investigadores y críticos practicaba un tipo de análisis de la película, basándose en su propia visión de la identidad de la misma, utilizando para ello algunos elementos e indicios de carácter teórico y otros de carácter práctico.

Por mi parte, en mi condición de investigador de ciencias cinematográficas, considero que la película “El mensaje” incluye todas estas identidades unidas unas con otras, pero quizá la más visible y de todas es la identidad religiosa islámica, que nutre a las otras identidades que la acompañan a lo largo de la película.

Por lo tanto, la considero una película religiosa que toma los hechos, el material y los personajes de una época histórica real y comprobada dentro del desarrollo de la historia árabe, la época que se denomina la del surgimiento y aurora del Islam. Se trata del primer periodo, en el que aparece el mensaje de la fe mahometana. Además de ello, la película aborda, a grandes rasgos, parte de la vida pía del profeta, a la luz de la invocación a abrazar el islam.

Por otra parte, la película está reforzada por la identidad intelectual religiosa moderada, que rechaza el extremismo religioso y aboga por el concepto de moderación en la doctrina islámica. La película es, en este sentido, una reacción directa a las exageraciones de occidente en su enemistad con el Islam en la época posmoderna. Igualmente, viene a cubrir un vacío intelectual entre el pensamiento islámico y el pensamiento occidental, máxime teniendo en cuenta que esa corriente interpretativa de renovación religiosa fue conducida por mentes árabes e islámicas ilustradas que intentaron hacer llegar su discurso y su visión a los otros por medio de la razón y la

claridad, tal como confirma Muhammad Al-Kurdi en su estudio “Del modernismo a la globalización”, en el que señala, basándose en las propuestas de los modernistas¹⁷⁴

“El fenómeno del modernismo árabe, desde sus inicios con el descubrimiento del modelo occidental de progreso, nació de una acuciante necesidad de cubrir el enorme vacío que nos separaba de occidente, no sólo a nivel técnico y de nivel de vida, sino también a nivel político y social. Fueron los primeros intelectuales que se ocuparon de distinguir entre los aspectos materiales del progreso y los fundamentos religiosos y espirituales del legado cultural”.

Así pues, el modernismo no surgió como fenómeno independiente o esencialista, sino que estaba íntimamente ligado a la experiencia occidental, por motivos históricos objetivos por un lado, y por su conexión con una serie de conceptos y configuraciones teóricas surgidas de la dialéctica por otro lado. Dicho de otra forma, el modernismo occidental constituye una serie de fenómenos complementarios e integrales que son históricamente el resultado de un desarrollo dialéctico de las sociedades europeas medievales, puesto que la sociedad europea se fundamenta, en cuanto a su composición política y social, en la división del poder central, y en el dominio del sistema feudal de las fuentes de riqueza básica, esto es, la tierra agrícola, mientras que a nivel ideológico, religioso e intelectual se basa en una serie de valores estables y determinados previamente por el uso y por la ley regidos por la jerarquía triangular que rige el sistema social, de acuerdo con los principios del culto (función de los hombres de religión), la guerra (los nobles) y el trabajo (la burguesía y otros sectores del pueblo) y, finalmente, esa visión metafísica constituía el fundamento básico para todas las categorías de valores y criterios¹⁷⁵

A partir de estas delimitaciones generales de los diversos conceptos de modernismo árabe, se puede llegar a la conclusión de que el modernismo se originó en occidente

¹⁷⁴ Muhammad Al-Kurdi, “Del modernismo a la globalización”, *Foro egipcio de creación y desarrollo*, Alejandría, 2001, p. 11.

¹⁷⁵ Dr. Mahmoud Naseem, “El salto del modernismo árabe”, *Serie epistolar*, n.º 1, Academia de las Artes, El Cairo, 2005, p. 149.

como la historia un cambio efectuado a través de la filosofía, la ciencia y la técnica, en tanto que el modernismo árabe surgió como la historia de la interpretación, la interpretación de la relación de la vida, el pensamiento y la inspiración religiosa con el pasado en su conjunto¹⁷⁶

De aquí se originan las siguientes diferencias, de acuerdo con lo que entiende Adonis¹⁷⁷ en la primera concepción, la occidental, se trata de la aventura hacia lo desconocido, lo que se ignora; la segunda concepción, la árabe, es el retorno a lo conocido. La primera se centra en el yo, en el sujeto, mientras que la segunda se centra en el nosotros, la nación. La primera no tiene otra referencia que la creatividad, mientras la segunda se sustenta sobre referencias de todo tipo. La primera implica investigación, análisis y experiencia, en tanto que la segunda está ligada al tribalismo, al partido o a la ideología. La primera se mueve en un mundo en que lo sagrado y los símbolos religiosos no dominan, un mundo en el que triunfa lo terrenal, en tanto que la segunda vive en un mundo en el que solo dominan las instituciones y los símbolos religiosos. La primera es interrogación y duda, en tanto que la segunda es certeza y entrega. La primera es apertura sin límites, en tanto que la segunda es cerrazón y adhesión incondicional a la escuela. La primera se funda sobre la dimensión crítica y lo dinámico, en tanto que la segunda se funda sobre la dimensión de la aceptación y la sumisión.

La primera Se compone de individuos, y la segunda de grupos. La primera es una explosión de conocimiento en la que la visión religiosa está marginada, en tanto que la segunda es un estrecho margen controlado y orientado por la visión religiosa La primera es pluralidad y supuestos, en tanto que la segunda es una unidad, un principio único y una realidad única y absoluta. La primera se asienta sobre el sujeto, el yo, y supone en los otros la duda, ambigüedad y perplejidad, en tanto que la segunda no se asienta sobre el sujeto, el yo, y halla en los otros la fuerza de la claridad, la fe y la certeza. La primera surge de un valor al que remiten todos los valores, un valor que domina la conciencia y las tendencias de la época, en tanto que la segunda no es únicamente algo al margen,

¹⁷⁶ *Op. Cit.*, p. 149.

¹⁷⁷ Adonis, *La primera azora de los finales del Corán*, Dar al-Awda, Beirut, 1980, p. 325.

sino también algo rechazado, algo que únicamente vive por mor de las carencias y la quebrazón de la sociedad árabe.

Estas diferencias entre los modernistas pueden revelarnos lo global y conjunto en el movimiento del modernismo árabe, pero podemos caer en una concepción absoluta, terminante y abstracta de la cuestión, algo a lo que no aspiramos en este estudio. Por lo tanto, se hace necesario e imprescindible un examen y análisis inicial de las corrientes del modernismo árabe con el fin de arrojar luz sobre lo cambiante, lo diverso y lo plural, no sobre lo global y homogéneo.

Esas diferencias entre la visión intelectual occidental y la árabe constituyen el punto de partido esencial del director Moustapha Akkad en la construcción de su visión intelectual y dramática a través de la dirección y producción de la película “El mensaje”, con la que buscaba aportar algo de claridad a las inquietantes preguntas del pensamiento occidental sobre la religión islámica y sus tendencias espirituales e intelectuales.

La aspiración era lograr una aproximación intelectual, cubrir ese hueco modernista entre el pensamiento árabe y el pensamiento occidental, quitar muchos de los velos y de las neblinas que tapaban la vista y las mentes del pensamiento occidental.

El objetivo de Akkad era hacer llegar su mensaje intelectual y vital sobre el mensaje religioso y divino el Islam, en su convencimiento, en su película y en su tratamiento dramático, es una religión de bien, de amor y de paz, una religión que se sustenta sobre los pilares de la moderación, la belleza y la mediación También es una religión de vida, de orden, de trabajo, de comunicación, de contacto y de apertura, no algo centralizado y sacerdotal, algo despótico y tiránico, ni siquiera una mera mediación entre el hombre y su señor, sino una legislación divina junto a un esfuerzo interpretativo humano basado en el intelecto, la razón, el diálogo, el consenso, que son elementos propios de la democracia.

Por ello, el investigador afirma que la identidad de la película aparece con una dimensión intelectual y cultural antes que propiamente religiosa. La segunda dimensión apoya a la primera, y la primera trabaja para cubrir ese vacío entre el pensamiento árabe y el pensamiento occidental. El segundo elemento apoya al primero, y el primero Esto es, en concreto, lo que perseguía Moustapha Akkad con esta película.

5.4 Resumen de la película

Los acontecimientos de la película transcurren en los primeros días de la vida del profeta, Dios rece por él y lo salve, en los inicios del islam en La Meca, cuando se estaba oprimiendo a los musulmanes, y tuvo lugar la hégira a Medina, terminando con la conquista de La Meca. Hay una serie de acontecimientos importantes que se incluyen en la película, como las batallas de Badr y de Uhud. La mayor parte de la historia está contada desde el punto de vista de las personas, como Hamza ibn Abdelmuttalib, el tío paterno de Mahoma, Dios rece por él y lo salve, Abu Sofyan, el general de la Meca, y su esposa Hind bint Otba, heraldo del Islam, que se islamizó posteriormente.



Desde un punto de vista dramático, la película adopta, a través de la visión del guion, las primeras líneas básicas de la vida del profeta desde los inicios del Islam y la llamada a la nueva fe, hasta la conquista de la Meca y la estabilidad de la nueva religión en la península Arábiga, religión destinada a abrirse al mundo entero, terminando con la destrucción del último ídolo de piedra, no únicamente en la realidad física, sino también en los corazones, imaginación y pensamiento de todos los hombres. No hay otro ser al

que adorar que Dios el Altísimo. La nueva religión no es solo para los árabes, sino también para el resto de la humanidad.

En la vida del profeta, Dios rece por él y lo salve, muchos de los acontecimientos, etapas y situaciones suponen el punto de partida de los valores del Islam, sus enseñanzas y la buena y loable moral árabe. La cámara de Moustapha Akkad se afana en captar esos valores y difundirlos a través de escenas que son como la expresión de los elementos más indicativos de la identidad de la nueva religión en los dichos y hechos del profeta. Las más pías de esas escenas son las siguientes:

1. La sinceridad y fidelidad, que eran consideradas antes de la llamada al islam como cualidades loables, que venían a introducir la veracidad del mensaje del profeta, que era sincero y fiel, y que son parte de su identidad
2. El punto de partida de la llamada al islam, y el enfrentamiento con los infieles de Quraysh por medio de los argumentos, la lógica y las pruebas
3. El convencimiento de un estrecho círculo de su entorno social con respecto a la nueva religión
4. Su rechazo absoluto y de principios a todas las insinuaciones, tentaciones y ofrecimientos que le hizo Quraysh para abandonar la nueva religión
5. El convencimiento de los pobres y los humildes y los esclavos con respecto a la nueva religión, quienes empezaron a seguir al profeta, pues consideraban que la religión era su refugio y su salvación de la esclavitud, su forma de liberarse de una vida de opresión, marginación y conculcación de derechos, de la pérdida de su condición, humana. Fue el profeta quien insufló en ellos la fe, la fuerza, la estabilidad y el orgullo de sí mismos, pues en él hallaron, antes que nada, una serie de normas de justicia social y de pureza espiritual. Los enemigos crecían día a día durante la primera etapa en la que el mensaje divino se iba difundiendo de forma oculta y en secreto, antes de hacerse público, por miedo de quienes abrazaban la nueva fe a ser perseguidos y asesinados por Quraysh, tal como sucedió con la familia de Yasser
6. La película trata con detalla cómo los líderes de opinión, los poderosos de Quraysh, conocidos como los del sublime rango, abrazan la religión del islam.

Entre ellos estaban Omar ibn Al Khattab y Hamza ibn Abdelmuttalib (el tío del profeta). Y este es el punto central en la transformación del curso de la nueva religión, puesto que la llamada al islam pasó del plano de lo secreto al plano de lo público, de estar oculta a enfrentarse a los adalides de Quraysh, que practicaban la idolatría y erran cerrados de mente, que rechazaban la nueva religión, fieles a los que habían heredado de sus antepasados puesto que la nueva religión los hacía iguales a los pobres, humildes y esclavos dentro del marco general de la justicia, porque lo que ellos deseaban era la ley del más fuerte, no la justicia de la religión, la lógica y el cielo

7. En otra escena, la película trata una fase importante de la difusión de la nueva religión islámica, y su sublime rango en la tierra, que es la huida o hégira a Yathrib, que adquirió inmediatamente después de la llegada del profeta el nombre de Medina, la ciudad iluminada. Se trata de la primera ciudad islámica, que fue testigo de la construcción de la civilización, el punto de partida del nuevo pensamiento, el anuncio del estado islámico, que se basa en los principios de la fe, la justicia, el bien y el respeto a la humanidad del hombre, el triunfo del trabajo, del respeto al otro y a la otra opinión mediante la dialéctica, el pensamiento y el diálogo
8. Hay además muchas imágenes realistas que filma Akkad en esa ciudad histórica. La primera trata las dimensiones estratégicas de su infraestructura, con su ecología agrícola y su ecología económica basada en el comercio y en el arte de la cooperación dentro de un círculo de relaciones sociales muy ramificadas. La segunda es la consideración de esa ciudad como el punto de encuentro de muchas rutas de caravanas comerciales que conectan la península arábiga con la zona sirolibanesa. La tercera se centra en la estructura social tribal, con su gran capacidad de asumir la nueva religión, y trabajar para difundirla y apoyarla dentro del marco de acción institucional
9. En este marco ecológico social y económico, estratégico, cultural y civilizacional, Akkad quiso detenerse en uno de las manifestaciones más significativas de la cuestión de la relación estrecha entre la identidad religiosa y el marco social, desde una perspectiva intelectual. La nueva e incipiente sociedad, que había comenzado a fraguarse con la hégira del profeta, comenzaba a tomar su identidad

de la nueva religión, en un ambiente propicio para el diálogo de ideas, apto para partir hacia horizontes geográficos más amplios. Este es también uno de los objetivos de la película, uno de los objetivos de Moustapha Akkad.

10. La película transcurre rápidamente, presentando las escenas significativas sobre la expansión de la nueva religión, fijando sus bases institucionales, deteniéndose en la victoria de los musulmanes en la batalla de Badr, y el enfrentamiento con los infieles en la batalla de Ohod, con el fin de enlazar los acontecimientos militares con los acontecimientos intelectuales, llevándonos así hasta la conquista de la Meca y la islamización de Abu Sofyan y Hind, y a imposición de la presencia de la nueva religión con sus principios, su justicia y sus leyes, en el resto de las zonas de la península arábiga, confirmando que el mensaje de Mahoma había tomado el camino de la expansión y la difusión dirigiéndose a la mente, el pensamiento y la lógica. La idolatría ya no tenía lugar dentro de la península arábiga, ya no había lugar para esas prácticas religiosas, solo quedaba destruir los ídolos y acabar con la ignorancia, para así difundir el conocimiento y la ilustración, la civilización y los noble valores de la humanidad.

5.5 Desarrollo del guion de la película

De acuerdo con la idea y los objetivos de la película, el guion de Moustapha Akkad surca los siguientes derroteros, dentro del marco de la composición artística y estética:

"El mensaje" es una película de cine que narra la historia del mensaje profético que trajo el Islam. La película comienza en la Meca, donde desciende la revelación al profeta Mahoma, que empieza a convocar a los mecenos, pobres y ricos, a la nueva fe con su nuevo mensaje, en dos fases diferentes: una en secreto y otra en público. En ambas fases va encontrando dificultades, porque los señores de la Meca imponen las más crueles formas de tortura, llegando incluso a la muerte, a todo aquel que cree en el mensaje del Islam que trajo Mahoma. Las operaciones de tortura son dirigidas por Abu Jahal y Abu Lahab. Entre quienes caen en sus manos estaban Somaya y Yasser, padres de Ammar, que había sido obligado a apostatar. Como consecuencia de ello, el profeta ordena a sus compañeros que huyan al país de los etíopes. Los señores de la Meca envían a Amr ibn

Al-As para hacerlos volver, puesto que el rey de los etíopes era amigo suyo, pero esa misión es un fracaso. Tras la muerte de Abu Talib, el tío paterno del profeta de Dios, que le brindaba protección, el profeta, junto con Zaid, marcha a Taif, para ver si sus habitantes le ayudan, pero lo que hacen es causarles serios problemas y perjuicios. La ayuda le viene de Medina, cuando un grupo de personas de Yathrib (el nombre anterior de Medina), que habían proclamado el Islam en el segundo pacto de Al-Aqaba, así que el profeta ordena a sus compañeros hacer la Hégira a Yathrib (Medina), para luego unirse a ellos con su compañero Abu Bakr Al-Siddiq en un viaje secreto de tintes dramáticos, puesto que aquella noche los dueños de la Meca habían decidido matarlo en el lecho mientras dormía, y para tal misión habían elegido a un hombre de cada tribu, de modo que cada uno de ellos le diera un golpe y la sangre, por lo tanto, se repartiera entre las tribus. Al no encontrarlo en la cama, en la cual estaba durmiendo el hijo de su tío paterno Ali ibn Abu Talib, tras asaltar la casa, son presas del pánico y empiezan a perseguirlo y seguir sus huellas para matarlo, pero lo pierden, pese al guía que sigue pasos, que es un hombre muy experto, intuitivo y preciso, y que intuye que el profeta se esconde en una cueva, pero los hilos de la telaraña y la blancura de la paloma los despistan. En Yathrib la gente le acoge con vítores y canciones, cosa que indigna a Abdallah ibn Salul, aliado de los señores de la Meca, que no tiene la suficiente fuerza como para oponerse a la recepción al profeta, pero que le tiende una trampa invitándole a instalarse en su casa. Sin embargo, el profeta le da a elegir a su camella el lugar en el que iba a alojarse, porque la camella obedecía al mandato (divino), y él instalaba su tienda y su oratorio en el lugar donde la camella se detenía. Le llegan noticias de que la tribu de Quraysh se ha apoderado del dinero y bienes de los que estaban emigrando a Medina, así que el profeta, con sus compañeros, sale hacia ellos cerca del manantial de Badr, donde se enfrentan a un ejército de la Meca, en la famosa batalla de Badr, en la que los politeístas son derrotados. Mahoma jura a la esposa de Abu Sofyan, Hind bint Otba, cuyo padre, tío paterno y hermano han muerto en la batalla, que les vengará en la batalla de Ohod, que es el nombre de un monte, donde el ejército de los musulmanes y el de los politeístas se encuentran. Los politeístas estaban siendo derrotados en un principio, pero Khalid ibn al Walid, que todavía era politeísta, transforma esa derrota en una victoria. En esa batalla muere Hamza, el tío paterno del profeta, a manos de Wahshi, esclavo de Hind, la cual le recompensa con la libertad una vez que arranca para

ella el hígado a Hamza y se lo come. Akkad no incluye en la película la batalla de “la zanja”, que es la batalla en la que los musulmanes comenzaron a hacerse fuertes y que sentó las bases para la batalla en la que conquistaron la Meca.

Los musulmanes, tras aquellos acontecimientos, viajan de Medina a la Meca para hacer la Omra (peregrinación menor), pero los señores de la Meca se lo impiden. Tras entablar negociaciones, se acuerda detener la guerra entre ellos durante diez años, tregua que le da oportunidad al mensajero de Dios para enviar mensajeros al César de los romanos, a Cosroes, el líder de los persas, a Ciro de Alejandría, rey de Egipto, y a otros. Les invita a abrazar el Islam. En aquellos momentos, la fe retumba en los corazones de Amr ibn al-As y de Khalid ibn al-Walid, que van a Medina y proclaman su nueva fe islámica, lo cual supone un duro golpe para los señores de la Meca. Después, un grupo de jóvenes de la Meca, encabezados por Akrama ibn Abu Jahal, rompe el pacto con el profeta, así que Abu Sofyan, y con él al Abbas, tío paterno del profeta, a quien no se cita en el transcurso de la narración cinematográfica, viajan a Medina para encontrarse con el profeta de dios y pedirle una prórroga. El profeta rehúsa, y empieza a prepararse para la batalla de la conquista de la Meca. Abu Sofyan, muy influido por el profeta, anuncia que se convierte al Islam. Tras la batalla, en la que no se derrama ninguna gota de sangre, los musulmanes entran en la Meca victoriosos, orgullosos, rezando y alabando a Dios. El profeta honra a Abu Sofyan cuando concede a los mecanos que se acogían en su casa el salvoconducto de seguridad, y luego empieza a derribar los ídolos dentro de la Kaaba. Entonces se oye el sermón de la despedida, que es el último sermón del profeta, así como la revelación de la última aleya del Corán: “Hoy os he completado vuestra religión y os he escogido el Islam como religión”. Y así concluye el guion de la película, marcando esa nueva etapa de difusión del mensaje del islam fuera de la península arábiga, una vez se hubo estabilizado el Islam en el país de los árabes.

5.6 Moustapha Akkad y la idea y enfoque de la modernidad

La renovación y modernización de las sociedades tribales de la península arábiga y las ciudades del entorno no habría sido nada fácil sin la difusión de la nueva religión, que revivió el pensamiento, la razón y el conocimiento, que estableció la sociedad del bien y de la justicia. Eso es lo que quería subrayar Akkad con su visión moderna del concepto

de la identidad religiosa, con su forma de aproximarse a la concepción del espectador occidental, al objeto de cubrir ese vacío cultural entre el Islam y lo ajeno. Ese concepto modernista fue tomado por Akkad de las ideas de Jamaleddin Al Afghani, de Muhammad Abduh y de otros líderes del pensamiento renovador del Islam. En este sentido dice el investigador Mahmoud Naseem¹⁷⁸:

“Hubo varios intentos en el ámbito de la religión de renovación y modernización. Podemos observar con claridad esta tendencia y estas corrientes de renovación religiosa si seguimos la obra de Al Afghani, de Muhammad Abduh, de Ali Abdurrazzaq, e Khalid Muhammad Khalid, de Muhammad Annuwaihi y otros. Quizá la expresión más destacada de ello hoy en día se encuentra en la escuela egipcia denominada “los nuevos salafistas”, representada por Adil Hussein, Tareq Al Bashri, Hassan Hanafi y otros”.

La esencia de este movimiento renovador, al margen de las diferencias de interpretación y de las diversas evoluciones que experimentó, es la interpretación del texto religioso del Corán y el hadiz desde una perspectiva racional, en consonancia con la evolución de la sociedad. Entre los miembros de esta corriente encontramos una característica común a ellos y a la corriente liberal, que es la conciliación y armonía entre el legado cultural histórico y la modernidad. Sólo que esta corriente religiosa no aspira a identificarse ni asemejarse a la experiencia modernista occidental, sino que lo que pretende es más bien marcar distancias culturales frente a ella. El punto de partida es la diferencia con occidente, no el encuentro con occidente, tal como sucedía con la corriente liberal. Por eso vemos como Adil Hussein, por ejemplo, rechaza de plano el concepto de renovación y modernismo en su sentido occidental, que considera una trampa, ya que, en su opinión, la renovación es el intento de los países “vasallos” de ser parte de occidente o parte de Europa, según la célebre expresión de Khadioui Ismail. La verdadera civilización moderna, para él, no puede ser algo auténtico si no surge del interior de la nación, del desarrollo natural de la sociedad, de la renovación interna que puede producir una verdadera y efectiva civilización moderna. Por eso él diferencia el concepto de “independencia cultural” del concepto de “modernismo” o “renovación”. El camino a la independencia, para Adil Hussein, comienza con la asimilación de los principios de la

¹⁷⁸ Mahmoud Naseem, *op. cit.*, p. 151-152.

doctrina religiosa, la historia de la nación y sus actuales circunstancias objetivas, para luego buscar los métodos de renovación interna según la lógica de esa doctrina, esa historia y esas circunstancias. Adil Hussein no niega la importancia de muchos de los descubrimientos efectuados por las escuelas occidentales, y no ve reparo alguno en servirse de ellos, pero hace un llamamiento a construir una teoría práctica independiente basada en la doctrina islámica. Mientras Adil Hussein se limita prácticamente a hacer un llamamiento a construir las ciencias sociales desde el principio basándose en la doctrina islámica, Hassan Hanafi invita a conseguir lo mismo en el ámbito de las ciencias naturales, la física y la química, otras disciplinas. Lo importante es basarse en la vía islámica para construir un marco teórico independiente del marco teórico occidental. Esta vía comienza con el establecimiento de un concepto axial y fundamental en la doctrina, que es la fe en Dios, el único creador. Esa fe es la doctrina islámica, frente a las bases y principios mundanos en que se fundan las teorías occidentales.

Este mismo principio metodológico lo encontramos en el llamamiento a la renovación de Hassan Hanafi, en su libro “De la doctrina a la revolución”, cuando dice que la revelación divina es la base de la razón, el punto de partida del entendimiento y la interpretación, y que la función de la razón es transformar las bases generales establecidas por la revelación en un sistema determinado para una sociedad concreta.

5.7 La producción de la película y las complicaciones con la censura

Akkad encontró resistencia en Hollywood para producir una película que hablaba de los principios del Islam, y se vio obligado a viajar fuera de los Estados Unidos para lograr más ingresos y producir la película. El escaso apoyo financiero causó la suspensión de la película, porque se retiraron los principales patrocinadores, que eran de tres países árabes: Libia, Kuwait y Marruecos. Finalmente, se logró la ayuda económica de Gadafi para filmar en Libia, después de haberse parado la filmación en Marruecos, de modo que la filmación de la película se prolongó unos cuatro meses y medio, con el fin de poder construir los decorados de la película, representando a La Meca como el prelude

del mensaje celestial y Medina, ciudad a la que huyó el profeta para fundar el estado del Islam y difundir la llamada a la religión islámica. Akkad siguió en los decorados el principio del realismo histórico para acercar el ambiente de las escenas al espectador. Basándose en los referentes históricos, Akkad buscaba facilitar al espectador occidental el acercamiento a las imágenes y sentidos teóricos, dentro de los parámetros de Hollywood, pese a todas las dificultades que surgieron.



El director Akkad consideraba la película como una manera de tender un puente para cubrir el abismo entre occidente y el mundo islámico. En una entrevista concedida en 1976 decía: “He hecho esta película como un reto personal, además de por el valor de la producción, puesto que la película, junto a la historia dramática que se narra en ella, es para mí algo muy personal, al ser yo un musulmán que vive en occidente. Era algo obligado para mí presentar las realidades de la religión islámica: se trata de una religión que profesan unos 700 millones de personas y, pese a eso, me sorprendió que es muy poco lo que se conoce de ella. Por eso pensé en tender un puente de comunicación para cubrir ese abismo entre el mundo islámico y occidente”.



La actriz Waseef Mona

Akkad filmó la versión árabe de la película, en la que Mona Wassef representaba el papel de Hind, con un equipo de trabajo árabe para el público de Oriente Medio, porque se dio cuenta de que doblar la versión inglesa al árabe no resultaría suficiente, puesto que el estilo de representación actoral de los árabes difiere sensiblemente del estilo usual en Hollywood. Así que fu dirigiendo las escenas alternativamente en árabe y en inglés, lo cual supuso que ambas versiones fueran filmándose de forma casi conjunta.

Al reseñar la película, el periódico New York Times señaló que “Cuando apareció la película en la cartelera por primera vez en Estados Unidos, un grupo de radicales musulmanes rodearon la institución B’nai B’rith, en la capital Washington, con la creencia errónea de que Anthony Quinn representaba en la película el papel del profeta Mahoma, Dios rece por él y lo salve, y amenazaron con hacer explotar el edificio y sus residentes si no se anulaba la proyección de la película. Pero la situación se resolvió “tras la muerte del periodista y del policía”. La venta de entradas no cumplió las expectativas generadas por la abundante polémica suscitada en torno a la película.



La representación de la imagen del profeta, Dios rece por él y lo salve, se hizo conforme a la doctrina de los musulmanes en lo relativo a su corporeización. De hecho, no se representa en la pantalla ni se oye su voz siquiera. Ese sistema se aplicó también a su esposa, sus hijas y a los califas (Abu Bakr As-Siddiq, Ali ibn Abi Talib, Omar ibn al-Khattab y Othman ibn Affan). Se exceptuó de esta norma al tío paterno del profeta, cuyo papel fue desempeñado por Anthony Quinn, y al hijo adoptivo Zaid (papel desempeñado por Demian Thomas), como personajes centrales en las batallas de Badr y Uhud, que aparecen en la película. Hamza hace las veces de general virtual, puesto que en realidad fue Mahoma quien se encargó de dirigir los combates en aquellas batallas.

Dado que el profeta no aparece representado en la película de forma directa, se alude a él por medio de la música. Las palabras que él pronuncia son repetidas por otro personaje, como Hamza, Zaid o Bilal. Cuando su presencia resulta necesaria en alguna escena, se hace la filmación desde su punto de vista, y los demás personajes hacen gestos para representar un diálogo que no se oye.

La filmación tiene lugar muy cerca del profeta o de su familia, llegándose a mostrar la espada de Ali, Dhu l-Fiqar, durante la batalla, además del arnés en la Kaaba o en Medina.



La Medina



La Kaaba

5.8 Hacia un cine islámico

Todas las complicaciones con la censura y las leyes impuestas sobre el arte y la creación, y en particular en lo relativo a la religión, hicieron que los cineastas en el mundo árabe, y en el mundo islámico, se encontraran con grandes dificultades a la hora de hacer que enraizaran las corrientes del cine islámico. Se trata de una cuestión enormemente difícil y compleja, puesto que los resortes de la censura eran numerosos y diversos. Eso es lo que sostiene el investigador Muhammad Waleed Jada en su valioso estudio “Las posturas ante el cine islámico”, donde nos hace comprender la naturaleza de la relación estética entre las artes y el Islam, y nos muestra que la religión, en su esencia, no rechaza la belleza, ni la función intelectual, cultural y educativa de ese cine estético que adquirió su identidad partiendo del Islam. Dice al respecto¹⁷⁹:

1. Dado que el cine hoy en día es algo real y existente, con poder de influencia, no hay polémica alguna sobre el hecho de investigar sobre él, puesto que investigar sobre el cine y estudiarlo, en líneas generales, es algo lógico y legítimo, casi un deber acuciante y una necesidad efectiva dictada por los efectos reales y prácticos y porque el musulmán aprecia en el cine una vía práctica para enfrentarse a las realidades y a las situaciones actuales, aceptándolas, rechazándolas, modificándolas o construyéndolas de nuevo.
2. Pero la postura ante el cine en líneas generales ha ido cristalizando en el mundo árabe, y no resulta difícil delimitar sus rasgos. Los musulmanes, en particular, y

¹⁷⁹ Muhammad Waleed Jada, “La postura ante el cine islámico”, Serie *Hacia la comunicación de un islam excelente*, n.º 1, tomo II, Dar al Wafa de impresión, edición y distribución, Al Mansoura, 1989, p. 9-16.

los religiosos, en general, no acuden a las salas de cine porque creen que la religión prohíbe ver películas, y porque además no les satisface el ambiente de las salas de cine. Hay una parte de los musulmanes próxima a la religiosidad que ve cine de forma limitada y selecta. Pero el resto de los musulmanes, los que no son muy proclives a la religiosidad, ven cine de forma habitual, y frecuentan las salas, de acuerdo con sus necesidades de cine, su nivel cultural, social o material, y según la disponibilidad de salas de cine y de películas.

3. Es interesante hacer una comparación entre cine y televisión. Observamos cómo los hombres de religión adquieren aparatos de televisión, y a veces de video, y ven los programas de televisión, generalmente de forma selecta o restringida, pero el resto de los musulmanes, los que no son muy religiosos, han hecho de la televisión un electrodoméstico fundamental en la casa, al mismo nivel que la cocina, la lavadora o la radio. La postura ante la televisión, que en un principio fue, o incluso fue prohibida, o de uso restringido, ha evolucionado hasta el punto de que un hombre sabio como el doctor Abdulaziz Al Khayyat, ex decano de la Facultad de Ley Islámica de la Universidad Jordana, ex ministro de asuntos religiosos islámicos, criticaba con dureza a aquellos que seguían hablando y discutiendo sobre la televisión, pese a que la televisión se había convertido, en su opinión, en uno de los elementos imprescindibles y necesarios de la vida.
4. Sin embargo, la investigación que estamos llevando a cabo se dirige a los que operan en el ámbito islámico, a los interesados en cuestiones fundamentalmente islámicas, y en particular a la posición ante el cine islámico. ¿Qué es el cine islámico? ¿Existe? ¿Lo estamos construyendo? ¿Estamos irrumpiendo en la escena del cine y convirtiéndolo en una herramienta islámica? ¿Cuáles son las características y los ámbitos del cine islámico? Estas y otras muchas preguntas plantea esta investigación, llama la atención sobre ellas y las aborda, con la esperanza de llegar a unos resultados prácticos y objetivos que sirvan a la idea de la producción de un cine islámico con una identidad islámica.
5. La posición ante el cine islámico no es única ni unificada, ni es algo claro, tal como se cree. Por ejemplo, podemos hablar de cuatro posturas básicas que muestran la necesidad de profundizar en esta cuestión, la obligación de que los

sabios, pensadores e interesados en este ámbito artístico tomen la iniciativa de estudiarlo.

La primera postura es la citada por el profesor Muhammad Qutb en su libro “El método del arte islámico”, donde dice: “El cine, en mi opinión, sería el último arte que podría entrar dentro del marco del arte islámico, no porque el cine en su esencia sea algo prohibido, sino porque en su forma actual tan vil, desnuda y libertina está muy lejos del ambiente del Islam. Sin embargo, como cualquier otro arte, puede ser islámico cuando siga los conceptos del arte islámico”. En ese mismo libro, dice también: “Así, todas las artes corporales suponen un exceso de expresión, un defecto que corrompe la máxima belleza de la vida del hombre... la danza, la escultura, la imagen desnuda, la poesía obscena, las narraciones que hablan sobre las pulsiones del cuerpo, la música estridente que expresa el fragor de la pasión del cuerpo animal, y el cine obsceno que muestra una mezcla de todo esto... todo es un exceso en la representación de lo corporal, todo ello invita a la sedición, al culto y glorificación de lo corpóreo”.

La segunda postura es la de apertura, la difundida por la revista “Al Daawa”, editada desde Austria, con el título de “Entrad por la puerta hacia ellos”. El artículo editorial era muy crítico con los musulmanes, a quienes achacaba que no tomaban la iniciativa hacia las novedades de la modernidad, como la televisión, el video y el cine, que eran perezosos y se limitaban a criticar el colonialismo y el sionismo, y que más les valdría adoptar la postura de los primeros musulmanes y adquirir esas artes, dominarlas, fabricarlas y hacerse los dueños de ellas, para así convertirlas en herramientas que utilizar en el sentido que quisieran. En el número 84 de la revista, se repite el mismo llamamiento, con el título de “La postura ante la causa islámica”, en el que se dice: “Los musulmanes comprometidos han adoptado una postura completamente negativa con respecto al cine y la televisión, han prohibido ver películas de cine y comprar aparatos de televisión, pues consideran que la mayor parte de lo que se ofrece en ellos es despreciable y ruin, o se ha hecho con el fin de destruir en el espectador los valores de la moral islámica. Pero un tiempo después, los propios islamistas se vieron obligados a adoptar la televisión como medio para hacer sus llamamientos

y convocatorias, a la vista del gran éxito alcanzado por ese medio...”. Pero la revista “Al Daawa” va incluso más allá, cuando acusa a los islamistas de ser parte de la causa del retraso del cine árabe y el no interesarse por las cuestiones islámicas y por los cambios ocurridos en la estructura de las sociedades islámicas, diciendo: “el cine árabe sigue tratando problemas de los años 80 con un estilo de los años 40 y 50, y la causa de ello es que el movimiento islámico, pese a ser muy extenso, sigue apartado de grandes sectores de la sociedad, sobre todo el sector de los medios de comunicación, en el que todavía no ha puesto pie las corrientes islamistas”. La revista termina invitando a los islamistas a aprovechar todos los medios de comunicación avanzados para hacer llegar su llamamiento a la gente, algo que es obligado para ellos puesto que, si no lo hacen, no cumplirían con su obligación religiosa de difusión del islam, y no llegarían al nivel que se espera de ellos en la salvaguardia y defensa de la fe. Y para aprovechar eso deben acudir a las escuelas de arte. Pese a todas las prevenciones de la ley islámica han de investigar todas estas cuestiones de forma seria y esclarecida, evitando el extremismo por sí mismo y la versión más estricta de la religión.

La tercera postura que vamos a exponer es la que avanzó el conocido crítico cinematográfico jordano Hassan Abu Ghanima en el periódico jordano “Al Ray”, en una serie de artículos que llevaban por título “Primera introducción al cine islámico”, en los que decía así:

“El cine, en tanto que arte, es más, en tanto que una de las artes más difundidas y más influyentes, tiene que jugar un papel al servicio de los conceptos islámicos y la civilización islámica, exactamente igual que ha servido a esos conceptos y esa civilización uno de los más grandes artes del mundo, el de la arquitectura islámica, además de las artes plásticas islámicas, como la ornamentación islámica, las miniaturas o la caligrafía islámica con sus diversas formas estilos.

Del mismo modo que los medios de comunicación disponibles, como los libros, la prensa y la radio, han utilizado los conceptos islámicos, así mismo deben utilizarse estos medios de comunicación, los medios audiovisuales, incluyendo las

películas de video y de cine, tanto en formato televisión como en formato cine, incluso con los aparatos de video, que ofrecen un amplio campo de difusión.

La cuarta postura procede de un valioso libro titulado “El cine en los países árabes”, y en especial de una investigación de la pluma de Jalah Al Sharqawi, de Egipto, que dice así:

“Las artes pueden hacer lo que no pueden hacer las escuelas, ni siquiera las mezquitas, ser el medio más apto para el arte del islam y el amor al islam, tanto para las personas cultivadas como para los analfabetos. El cine es el lenguaje del arte más fácil de captar, y el que tiene mayor capacidad de convicción. Así pues, el crecimiento del cine en la dirección que hemos señalado antes es, en sí mismo, una ayuda para el Islam y para seguir su mensaje. Puede ser útil aludir aquí a una postura práctica sobre el cine o la televisión, la postura de uno de los movimientos islámicos más activos, que incluye las películas de “Omar al Mokhtar” y “El mensaje” del director sirio Moustapha Akkad, dentro de los medios de comunicación internos. He pedido a los que pertenecen a estos movimientos que vean esas dos películas”.

6. Estas posturas, que a veces convergen y a veces divergen, siguen dispersas, sin saltar decididamente a la escena de los medios de comunicación islámicos. De ahí surgen las siguientes preguntas, que continúan vigentes: ¿Qué es el cine islámico? ¿Cuáles son sus ámbitos de acción y sus temas? ¿Dónde se proyecta el cine islámico? ¿Cómo se financia?, y otras muchas preguntas del mismo tenor.

5.9 Akkad y el arte de la construcción de la identidad del cine islámico

Teniendo en cuenta todo lo indicado hasta ahora, la pregunta más importante en la historia de la cultura árabe contemporánea es si Akkad pudo construir un cine internacional con una identidad islámica inspirada y basada en la realidad histórica árabe, y si pudo plasmarla de forma que concitara las visiones religiosas, intelectuales, creativas y estéticas.

Sin duda alguna, Moustapha Akkad pudo contribuir a ello de forma efectiva, en primer lugar por medio de su película “El mensaje” y en segundo lugar por medio de su película Omar Al Mokhtar, y de forma especial, de no ser por el ataque terrorista sufrido, con su película “Saladino”, que estaba preparando con una magnífica producción, además de otras tres películas que portaban la identidad islámica, y que eran¹⁸⁰:

1. “La mañana de la mujer andalusí que gobernó el país de Al-Andalus”
2. “Muhammad Shamil”, sobre la historia del héroe checheno Muhammad Shamil, que combatió contra los zares rusos, y del que los musulmanes no saben nada
3. Una película que narraba la historia del rey inglés que envió en el año 1213 un emisario al califa andalusí de Córdoba proponiéndole que él mismo y su pueblo abrazarían el islam y pagarían el impuesto de capitación (*jizya*) a cambio de poner a Inglaterra bajo la protección del califa

Las causas que llevaron al éxito de Moustapha Akkad en esta experiencia, es decir, en la forja de un cine islámico con una identidad religiosa, partiendo de la película “El mensaje”, y luego “Omar Al Mokhtar”, pueden detallarse de la siguiente manera:

1. La auténtica pertenencia de Akkad al ambiente árabe islámico y su orgullo por esa identidad, sin llegar a exagerarla encontrándose en otro ambiente, especialmente durante su vida en los Estados Unidos de América
2. Su compromiso absoluto y de principios con las propuestas de la concepción religiosa islámica. Él no trabajó quebrándola ni doblegándola, sino llevándola al culmen y dándole dimensiones intelectuales occidentales
3. Su insistencia en asignar el trabajo de la escritura de la historia, el guion y los diálogos de la película a algunos de los escritores más destacados y de mayor fuerza simbólica en la literatura y la religión islámica, conocidos por su excelencia y su calidad, a saber:
 - a) Tawfik Al Hakim

¹⁸⁰ Para más detalles véase: Ahmad Dadoush, *El impuesto de Hollywood. ¿Cuánto pagan los árabes y los musulmanes por aparecer en las pantallas mundiales?*, tomo 1, Dar al Fikr, Damasco, 2011, p. 56.

- b) Abdelhamid Jawdat Al Sahhar.
 - c) Abderrahman Al Sharqawi.
 - d) Muhammad Ali Maher.
 - e) En cuanto a la participación de H.A.L. Craig, fue para aprovechar su experiencia profesional en el campo de la construcción de los elementos estéticos del guion y para que fuera conforme a los parámetros internacionales en boga en el mundo de Hollywood
4. El hecho de que Akkad reafirmara en su película las manifestaciones estéticas islámicas que reflejaban la imagen de la identidad religiosa islámica con gran calidad y profesional, a saber:
- a) El decorado: el arte de construir escenarios y paisajes según el estilo del realismo histórico que reflejaran el ambiente de la Meca y de Medina, así como la naturaleza de la península arábiga. Los paisajes eran conformes a la topografía y la ecología del terreno, especialmente la fotografía, que se hizo fuera del lugar real de los hechos
 - b) El diseño del vestuario, que también se hizo según el método del realismo histórico, con un alto grado de profesionalidad, y que constituyó una de las imágenes y marcas más ilustrativas de la identidad islámica y la identidad árabe
 - c) El maquillaje: se buscó la mayor aproximación posible a esas imágenes realistas buscadas en las referencias de la historia, siempre dentro del marco del realismo histórico
 - d) Los accesorios: con un diseño y una forma inspiradas en las artes árabes e islámicas, representaban un elemento muy importante de la identidad de la película
 - e) La arquitectura islámica, con todas sus manifestaciones, fundamentalmente representada en la arquitectura de las mezquitas, que le dieron a la película su identidad religiosa islámica
 - f) Los ritos religiosos islámicos, cargados con las imágenes más representativas de la naturaleza de la identidad islámica, no se parecían a ninguno otro: la oración, la recitación del Corán y el culto

- g) El lenguaje: por sí mismo la imagen más importante de la identidad árabe e islámica. Hasta los que entraban en la nueva religión utilizaban la lengua árabe común en sus vidas y en sus ritos religiosos, lo cual reflejaba su identidad islámica
- h) Los temas que trata la película, que son una suerte de imágenes significativas inspiradas en la vida del hombre musulmán, la entrada en el islam, la lucha contra la idolatría, la victoria de la religión de Dios el único, el establecimiento de los ritos religiosos, e incluso a nivel de relaciones sociales y económicas, representadas en los valores islámicos y la identidad islámica y la noble especificidad del islam

Akkad comprendió muy bien cómo presentar un buen proyecto de cine religioso islámico siguiendo los parámetros estéticos internacionales y las tendencias del cine de Hollywood, un proyecto sólido y capaz de transmitir su discurso y su mensaje al espectador. El punto de partida de Akkad fue afianzar el arte islámico desde una concepción internacional, con una técnica internacional, sin menoscabar la identidad de la religión islámica, que es lo que afianzaban las referencias culturales y artísticas árabes, una de las imágenes e indicadores más destacados¹⁸¹.

La forma correcta de introducir la investigación es profundizar en la cuestión del arte islámico en general, puesto que el cine, en principio, es una de las artes, y resulta apropiado estudiarlo en ese marco.

No hay duda de que el libro “El método del arte islámico” del profesor Muhammad Qutb es el libro más destacado y difundido en este tema. En él se abordan de forma muy amplia las cuestiones relativas al arte islámico. Nos parece muy apropiado apoyarnos en las ideas que en él se presentan sobre el arte islámico, concebido aquí en su sentido amplio, incluyendo la narrativa, el teatro, la música, el cine, la poesía, la pintura y todos los tipos de arte conocidos. A continuación presentamos algunos pasajes indicativos del citado libro:

¹⁸¹ *Op. Cit.*, p. 18-22.

El arte en general, en sus diferentes formas, es el intento del hombre de representar el efecto que percibe con sus sentidos de la realidad existente de una forma bella, sugerente e influyente.

La religión se encuentra en la realidad de su ser con el arte... ambos parten del mundo de la necesidad, ambos son pasión por el mundo de la perfección... y ambos son una revolución contra el automatismo de la vida.

El arte islámico no es necesariamente el arte que habla sobre el islam. No es, con certeza, una prédica directa ni una incitación a seguir el camino de las virtudes, y tampoco es la realidad desnuda de la doctrina religiosa reflejada en una visión filosófica. El arte islámico es la imagen que se traza sobre la existencia desde el ángulo de la concepción islámica de esa existencia. Es la expresión de la belleza del ser, de la vida, del hombre, a través de la concepción que el islam tiene del ser, de la vida y del hombre. Es el arte que prepara el encuentro completo entre la belleza y la verdad. La belleza es una realidad en el ser, y la verdad es el culmen de la belleza, y así se produce el encuentro en la cumbre en la que confluyen todas las realidades de la existencia.

Esta concepción global y amplia del arte islámico se aplica a su vez al cine en tanto que se considera una de las artes. Por lo tanto, resulta sencillo decir ahora que el cine islámico es el que traza la imagen cinematográfica de la existencia desde el ángulo de la configuración islámica de dicha existencia. El cine islámico es la expresión cinematográfica estética del ser, de la vida y del hombre a través de la concepción que el islam tiene del ser, de la vida y del hombre.

De esta manera, la concepción global y amplia del cine islámico plantea ante nosotros un campo muy amplio, con multitud de ámbitos y de temas diversos que se mueven en su interior y que recorren sus rincones, y que hacen del cine islámico algo que existe ya, desde ahora, aunque no lo hayan construido islamistas comprometidos con las enseñanzas del islam.

Puede ser útil presentar otras visiones u otras expresiones del arte islámico a algunos de los interesados en esta cuestión, entre ellas lo que escribió Hassan Abu Ghanima en esa serie de artículos que hemos señalado anteriormente, en los que decía:

El arte islámico, en términos generales, no es un arte fácil de captar, ni son fáciles de entender sus sentidos, porque ello exige un entendimiento amplio de la filosofía islámica en sus variadas escuelas, doctrinas y tendencias, ya que el arte es la parte sensorial de la teoría filosófica. Los fundamentos de los que parte el arte islámico no son fundamentos consumistas. , No puede contemplarse el arte islámico considerado como un arte consumista o meramente decorativo. El arte islámico es, en primera instancia, un arte que responde a la necesidad de la gente, y después a su conocimiento, un arte que acompaña un estado de conciencia profundo y enraizado. Esto puede quedar más claro cuando analizamos los fundamentos artísticos de la arquitectura islámica, que reúnen la utilidad para el público, por un lado, y el deleite estético por otro lado, a través de las distintas manifestaciones de ese arte y de las otras artes islámicas.

•Hassan Abu Ghanima termina diciendo

La definición de las características del cine islámico exige, por tanto, volver a los orígenes, y extraer un lenguaje específico para el cine árabe, regresando a las raíces del arte islámico, en lugar de basarse en las artes modernas. Ha de retornarse a las raíces, es decir, a los principios y fundamentos de la filosofía islámica, que se sustentan sobre la fe y la actividad de la razón”.

Abu Ghanima, en realidad, no está lejos de la propuesta de Muhammad Qutb sobre el arte islámico, pese a que la fórmula de forma distinta. La fe, y la actividad de la razón son para Abu Ghanima el origen primero de la concepción islámica, y a él remontan las raíces del arte islámico. Sin embargo, la aportación más interesante es la afirmación que hace Abu Ghanima de que el arte islámico surgió para responder a las necesidades de la gente y para brindarles utilidad, al margen de sus propias dimensiones estéticas.

Nosotros creemos que darle utilidad a la gente es algo que constituye una parte del impulso creador en el artista musulmán (y no musulmán), pero no es un impulso muy importante, puesto que la creación humana, y la creación islámica, son una parte de ello en cierto sentido, es decir, una necesidad que encuentra el hombre creador en su sentimiento y en su percepción, y que se ve obligado a expresar, algo así como una fuerza oculta y presa en su interior que por fuerza tiene que hallar una salida. Eso de proporcionar un servicio o una utilidad a la gente es, más bien, algo generalmente circunstancial.

Si trasladamos estos conceptos del arte al campo del cine, tenemos que darnos cuenta de que el cine musulmán, cuando existe, halla mil y una razones para expresarse cinematográficamente, y una de ellas puede ser el de ser útil a la gente, en el sentido que señalaba Abu Ghanima al final de la lista de las causas de la creación del cine.

Cuando los musulmanes piensan en construir su cine islámico, encuentran muchos motivos que les impulsan a hacerlo, entre ellos, quizá, el ser útiles a la gente en el sentido material directo, pero ese motivo está al final de la lista, tal como hemos señalado.

- Finalmente, veamos la opinión al respecto de Salah Stitia

Dado que Dios, ensalzado sea, sigue siendo eterno y único, el arte islámico ha de ser testigo y registro de ello. Esta idea es la que inspiró el arte que dio en llamarse “arabesco”, es decir, el arte de la decoración árabe, que en su diseño deriva de los círculos y formas arquitectónicas inspiradas en visiones y figuraciones espirituales. Dice el poeta Baudelaire que el arte de la pintura y escultura árabe no es solo un impulso y un afán decorativo y estético, sino que es algo espiritual antes que nada, y algo más espiritual que cualquier otro arte”.

De estas palabras podemos deducir que el arte islámico ha de ser por fuerza especial y distinto a los demás, que tiene que surgir de un alma impregnada del espíritu islámico y de sentimientos islámicos. Lo que vio Baudelaire en el arte decorativo islámico es ese

espíritu que insufla el islam en el alma del artista, y que encuentra así su expresión, o cuya sombra se desliza en los rincones de la ornamentación artística.

Este es el criterio de islamicidad del arte en general, un criterio con el que resulta apropiado medir y sopesar el cine islámico, un criterio que nos puede servir para juzgar el grado de islamicidad que estudiamos en el cine.

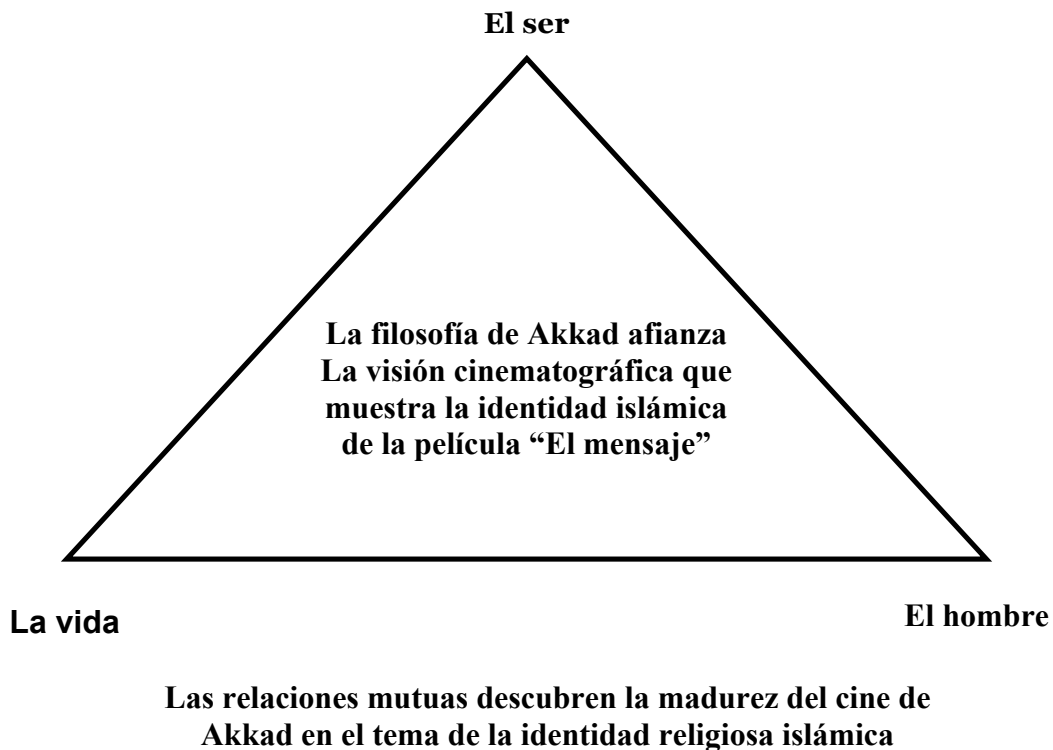
Por lo tanto, podemos hallar en el cine de hoy en día películas que se aproximan más o menos al cine islámico, que es algo susceptible de existir también, sobre todo cuando hay musulmanes con esa configuración y concepción islámica global, y cuando se dan los elementos necesarios para la acción cinematográfica.

En el marco de estas configuraciones teóricas del concepto de producción de cine islámico basadas en la identidad religiosa para Akkad, las imágenes y sentidos de la película “El mensaje” y después la película “Omar Al Mokhtar” confirman plenamente sus esfuerzos y afanes en esta dirección, puesto que Akkad acertó en su planteamiento de una concepción integral, sobre todo porque logró aunar los parámetros de la técnica internacional de producción de películas con la carga de la identidad islámica, lo que facilitó hacer llegar su mensaje al otro, y por lo tanto cubrir ese vacío civilizacional entre la cultura árabe y la cultura occidental, habida cuenta además de que se hizo una versión de la película en inglés, sin recurrir al doblaje, y con un reparto de actores internacionales que hemos detallado al principio de este capítulo.

Partiendo de este punto, la filosofía de Moustapha Akkad se ocupó de afianzar la identidad del cine islámico a través de “El mensaje” y de “Omar Al Mokhtar” por medio de los siguientes aspectos:

1. La combinación entre religión y arte, basándose en la realidad de que la religión no es contradictoria con las artes porque ambas parten del mundo de la necesidad, dentro de la funcionalidad moral del alma humana, con el fin de crear una revolución contra la perdición, la corrupción y la ignorancia, y con la aspiración de alcanzar la verdad

2. Akkad no se decía en su película a incitar de forma directa a instaurar el principio de predicar y orientar para seguir las virtudes, sino que lo que hace es describir la imagen de la existencia de la nueva religión y la nueva vida del hombre desde el ángulo de la concepción islámica de esa existencia
3. Akkad combina en su película la aspiración a la razón y la construcción de la belleza, pues la belleza es verdad, y la razón es el culmen de la belleza. El islam, con su mensaje, desea el bien, la belleza y la felicidad para el hombre
4. La filosofía de Akkad en su película se centra en ofrecer una expresión cinematográfica con parámetros internacionales del ser, la vida y el hombre a través de la configuración islámica de esa ecuación que se sustenta sobre la imbricación de esa triple relación



5. No es condición *sine qua non* que construyan el cine de la identidad islámica artistas musulmanes comprometidos con las enseñanzas de la religión islámica. Akkad se basa en las versiones árabe e inglesa de la película en lo siguiente¹⁸²:
 - a) Un guionista no musulmán
 - b) Artistas y técnicos no musulmanes
 - c) Ayudantes no musulmanes
 - d) En la versión inglesa, todo el reparto de actores es no musulmán
6. La película se basa en un entendimiento preciso de los sentidos de la filosofía islámica y las tendencias de dicha filosofía
7. En su película parte de una visión estética funcional que se basa en el afianzamiento de la difusión del conocimiento humano y religioso, cuyo culmen es la verdad, sin inclinarse a realizar un cine funcional y de consumo, un cine comercial basado en el lucro
8. Akkad comprende que el cine como apoyo de la identidad en su película ha de partir de:
 - a) La gente necesita el arte
 - b) El cine es conocimiento
 - c) Profundizar la concienciación del concepto de identidad
 - d) Afianzar la concienciación
 - e) El arte es placer además de necesidad
 - f) El cine es cultura y civilización
 - g) La necesidad del cine se asienta sobre la fe
 - h) La construcción de la película suscita preguntas en la mentalidad del receptor

¹⁸² Véanse todos los nombres del reparto en la ficha de la película que figura al comienzo de este capítulo.



(Imbricación de las relaciones y complementariedad de las imágenes en el cine de Akkad)

5.10 La película “El mensaje” y las circunstancias de su producción

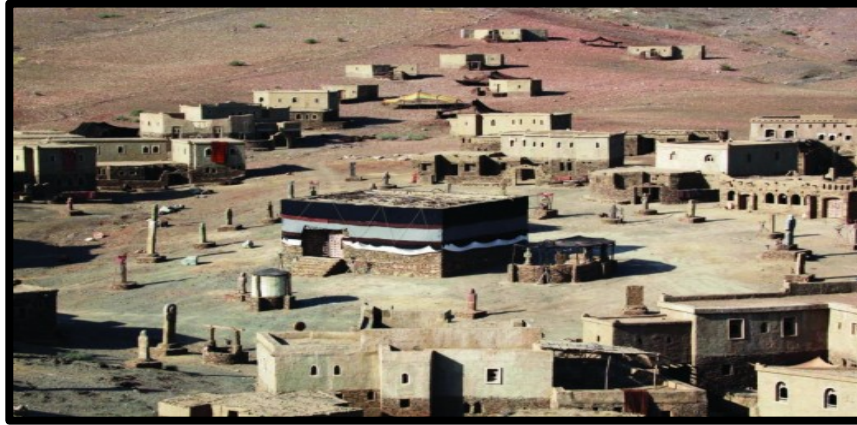
En 1968 surgió en la mente de Moustapha Akkad la idea de la película “El mensaje”¹⁸³. La vida del profeta estuvo llena de momentos dramáticos, y fue rica en conflictos: sus campañas, su nacimiento, la muerte de su padre, y después su madre, la ruptura de sus vínculos maternos y paternos a la edad de 6 años para siempre, los cuidados de su abuelo, Abdelmuttalib, y de su tío paterno Abu Talib, su trabajo como comerciante entre la Meca y Damasco, el descubrimiento del monje Bahira, llevar sobre sus espaldas el ser el último de los profetas, su matrimonio con Khadija, la revelación, el vuelco espiritual y físico, ese punto de inflexión histórico con el que Moustapha Akkad iba a comenzar la construcción del conflicto ideológico entre ideas que mezclaban conceptos de teología y según las cuales se adoraba a los ídolos, y la ideología que comenzó con un conocimiento intuitivo, como introducción al conocimiento sagrado, al descenso de la revelación, que constituyó para el profeta Mahoma una certidumbre moral que debía empezar a difundir, y que se considera la esencia de la teología del islam. Esto sin contar cómo los árabes, con el mensaje, pasaron de la vida beduina nómada a la vida sedentaria, y en un momento posterior del califato a las monarquías.



La idea de producir esa película siguió presente, cada vez más con más firmeza, en la mente de Moustapha Akkad. Tras una serie de contactos y negociaciones consiguió la financiación y el apoyo económico de tres países árabes: Libia, Kuwait y Marruecos. La

¹⁸³ Ahmad Abdelmuttalib, “Diálogo con Akkad”, *La mujer hoy*, Emiratos Árabes Unidos, Abu Dabi, n.º 168, fecha de 25/05/2004.

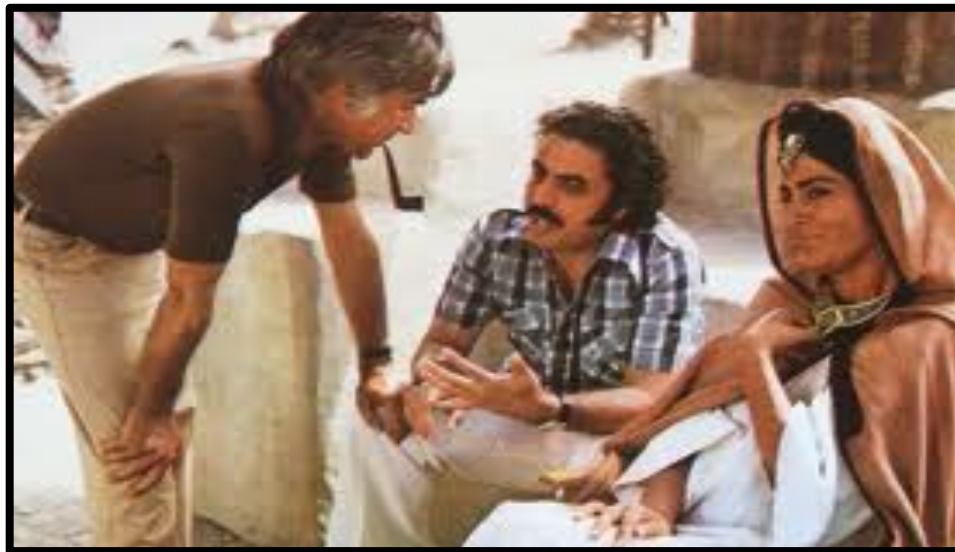
Liga del Mundo Islámico, en Arabia Saudí, rechazó el texto de la película (guion y diálogos), y después hubo presiones de Arabia Saudí a Marruecos, con lo cual se detuvo la filmación que había comenzado en Marruecos el 16 de abril de 1974, en la aldea de Ait Boshnat, situada a 25 km. de Marrakech, donde se habían construido los escenarios ficticios de la Meca, con la Kaaba, lugar en que se desarrollan algunas escenas de la película.



Kuwait se retiró y presionó a Marruecos, que era el único país que había autorizado la filmación de la película o de algunas escenas sobre su territorio, cosa que inquietó mucho a Moustapha Akkad, y que estuvo a punto de echar por tierra uno de sus grandes proyectos cinematográficos, pese a que había obtenido el consentimiento de los jeques religiosos de Al-Azhar, en Egipto, y del Consejo Popular del Líbano. Ante esta situación, solo le quedaba Libia, a la que se dirigió llevando consigo las escenas que había filmado en Marruecos, escenas que mostró al presidente de Libia por entonces, Moamar Gadafi, que dio su consentimiento para terminar la filmación de la película. También participó financiando la película, aunque de manera secreta, el emir del estado de Kuwait, el jeque Jaber Al Sabah, a través del ayudante de producción, Mohammad Sanousi. Los costes ascendieron a unos 10 millones de dólares estadounidenses, una cifra muy grande para ese momento, pero pequeña en comparación con la apuesta audiovisual de Akkad, aunque más que una apuesta mental, al igual que en las películas históricas anteriores sobre el surgimiento del Islam, se trataba de una apuesta estética, artística e intelectual caracterizada por la inspiración, por su capacidad de retener la respiración o soltarla según el momento del drama, del hecho impactante, mientras en pantalla se desplegaba

el instinto de la muerte, pero a un tiempo se loaba la vida, para todo lo cual Moustapha Akkad reunió un ejército de técnicos y de artistas de más de 25 países del mundo, con experiencia en la industria del cine, que se involucraron y se volcaron con Akkad para culminar la película a lo largo de más de un año, en concreto en 393 días.

Akkad realizó la película “El mensaje” en dos versiones, la primera en lengua árabe y la segunda en lengua inglesa. El actor Anthony Quinn representó el papel de Hamza, el tío paterno del profeta, y la actriz Irene Papas representó el papel de Hind bint Otba.



El director Moustapha Akkad El ayudante de producción Mohammad Sanousi La actriz Mona Wassef

Moustapha Akkad afrontó numerosas dificultades para llevar a cabo su película de identidad religiosa islámica, dificultades que pueden clasificarse de la siguiente manera:

1. Financiación y producción
2. Censura religiosa radical
3. El lobby sionista en Hollywood
4. Hallar salas de cine para proyectar su película
5. Hacer el marketing comercial a nivel internacional
6. Las instituciones occidentales radicales y su guerra contra el Islam

Estas dificultades no eran algo nuevo que surgiera con esta película, sino que ya desde que Akkad entró en la meca del cine mundial, en Hollywood, seguro de su talento y su capacidad como cineasta, las había experimentado, porque él fue capaz de alcanzar fama mundial sin renunciar a su identidad árabe e islámica, tal como afirma Ahmed Dadoush¹⁸⁴:

“Frente al bloque sionista que controlaba férreamente Hollywood, frente a la escasa y ruin presencia árabe e islámica, que únicamente aspiraba a obtener ganancias personales, brilló un solo nombre árabe en el firmamento de Hollywood desde principios de los 60, que continuó luchando solo para difundir su mensaje durante 45 años, hasta que falleció”.

En el año 1962 pudo de forma modesta, empezar a trabajar en Hollywood, y poco a poco pudo ir conociendo los entresijos de la capital del cine mundial, lo que le permitió, en el año 1976, producir y dirigir la primera película árabe internacional sobre el Islam, en dos versiones, una en árabe y otra en inglés: se trata de su célebre película “El mensaje”, en la que los papeles estelares fueron intercambiados entre actores árabes y americanos, asignándole el papel protagonista en la versión inglesa a Anthony Quinn e Irene Papas. El trabajo no estuvo exento de dificultades, la más importante de ellos el rechazo que algunos sectores islámicos mostraron por la película por causas de la ley islámica y la historia. Pero eso no impidió que completara la grabación y obtuviera el éxito. En el año 1981 produjo y dirigió su segunda película: “Los leones del desierto”, sobre la historia de la lucha del héroe libio Omar Al Mokhtar contra la ocupación italiana, logrando unir en el reparto a Quinn, Papas y Oliver Reed.

Las dos películas lograron un éxito sin precedentes en el público árabe y musulmán, porque era la primera vez en que se narraban historias árabes y musulmanes con dirección árabe pero técnicas y actores de Hollywood. Ambas películas siguen constituyendo un legado cultural importante para los árabes y los musulmanes, sobre todo porque ese tipo de experiencias no se ha repetido. Téngase en cuenta que los

¹⁸⁴ Ahmad Dadoush, *op. cit.*, p. 54-56.

acontecimientos de septiembre de 2001 produjeron un aumento del interés de occidente por el islam, lo que llevó a volver a considerar la película “El mensaje” como fuente importante de información sobre el islam.

Akkad siguió buscando durante 20 años alguien que financiara una película que no llegó a producir sobre la historia de Saladino Al Ayyubi, además de otros proyectos que estaba preparando antes de fallecer sobre el islam y los musulmanes.

Akkad cumplió el sueño de millones de árabes y musulmanes de verse representados en la meca de cine mundial, y continuó luchando solo en ese campo durante más de cuatro décadas, pese a las dificultades que surgieron en su camino desde sus primeros días en Hollywood que describe su hermana Layla Akkad tras la muerte del director en una entrevista para la agencia United Press International hecha el 20/07/2007, en la que dice: “Lucharon contra él hasta el punto de que no encontraba ningún lugar para proyectar sus películas, y de verse obligado a comprar una sala de cine para hacerlo”. También dice, en la misma entrevista, que sufrió acoso por parte de ciertos grupos árabes, cosa que le parecía extraña e incomprensible, lo cual significa que el precio que tuvo que pagar Akkad fue doble.

Por eso Akkad declaró en más de una ocasión que no se apoyaba en la financiación externa para producir esas películas que tenían tan nobles fines, y que se vio obligado, para obtener financiación, a producir una serie de películas de terror (“Halloween”) en ocho partes. Algunos criticaron esa actividad para la que no encontraban justificación convincente. Fuera un acierto o un error, lo cierto es que nadie dudó de la sinceridad de sus intenciones.

Akkad, en otra entrevista realizada tras la producción de la película “El mensaje”, declaró: “He hecho una película que era para mí un asunto personal. Me he sentido en la obligación, como musulmán que ha vivido en occidente, de contar la verdad sobre el islam. Es una religión con unos 700 millones de seguidores en el mundo, pero se conoce muy poco de ella, cosa que me sorprendió. Así que sentí la necesidad de contar la historia para tender un puente que cubriera ese abismo en dirección a occidente”¹⁸⁵.

¹⁸⁵ *Al-Muharrir*, Wikipedia.

En otra entrevista dice: “El mismo nombre de Moustapha supone una gran dificultad para mí. Podría habérmelo cambiado para hacer mi trabajo más fácil, pero, ¿Cómo voy a cambiar el nombre que me legó mi padre? Sigo aferrado a él, así que lo que hice fue mantenerlo y seguir con mi trabajo, obligando a todos en Hollywood y en otras partes a respetar mi nombre”¹⁸⁶.

Gracias a estas posturas tan nobles, Akkad mereció la buena acogida y fama en el mundo árabe e islámico por todo el orbe, porque los pueblos no saben de cumplidos y de lisonjas con los grandes hombres que surgen de ellos. No exageramos si decimos que Akkad, Dios lo tenga en su gloria, es uno de los escasos hombres de esta época que todos los musulmanes sienten que les pertenece, pese a todo lo que se dijo de que no era religioso en su vida privada. Las gentes de su ciudad, Alepo, expresaron su tristeza por su pérdida en un multitudinario funeral, poniendo su nombre a una de las calles de la ciudad y a uno de los auditorios de la universidad, y levantando una estatua conmemorativa a la entrada de la ciudad.

5.11 Ideas y conceptos

La mentalidad árabe de la época en la que el profeta Mahoma comenzó a difundir su mensaje no era muy reflexiva, de forma que pudiera actuar libremente, comprender y tener una visión crítica de la evolución de la historia. Por eso, la llamada de Mahoma al Islam fue como un choque que hizo despertar a la gente, y que les permitió redescubrir la teología, la naturaleza y su relación con ambas. No sabemos por qué, tal como podemos ver en la narración de la película, Akkad no construye el conflicto basándose en que la revelación puede ofrecer conocimientos teóricos basados en certezas matemáticas, y se centra solamente en que se trata de un mensaje inimitable y divino, pese a que el guion fue encargado al escritor irlandés Harry Craig, célebre guionista. En una película de ese nivel técnico e intelectual, se tendría que haber dado más importancia a esa realidad, en nuestra opinión, por parte de quienes colaboraron con Harry Craig escribiendo los acontecimientos de la película, es decir, Abdelhamid

¹⁸⁶ *Al-Muharrir*, entrevista con Moustapha Akkad, revista *Arabiyyat*, número del 21/08/2003.

Jawdat, Tawfiq al-Hakim, Ahmad Shalabi y Mohammad Ali Maher, puesto que la sociedad de la Meca, en primer lugar Abu Jahal y Abu Sofyan, incluso Omar ibn al-Khattab y Hamza, tío paterno del profeta, no creyeron en la revelación. El texto dramático e histórico de la película necesitaba una historia, un relato, y eso es lo que quiso mantener Akkad, pero tratando de evitar todo tipo de parcialidad, que siempre se desliza al analizar los acontecimientos reales, porque no podemos utilizar la razón sino como herramienta de conocimiento, y no como herramienta de desconocimiento, puesto que la razón no admite que muera el texto teológico, o que éste se convierta en tumba de la divinidad, dado que la razón y la teología son dos mundos diferentes, tal como consideraba Nietzsche.¹⁸⁷ Y es que no es suficiente que los autores de la película y su director se centren o destaquen una serie de cuestiones, la más importante de ellas la fuerza de la fe en sus principios doctrinales islámicos (teología), y el fuerte impulso de los musulmanes por el sentimiento dejando de lado la razón y el pensamiento, que es lo que llevó a Mahoma a aislarse con su mente en la cueva de Hira, antes de que le llegara la revelación y descubriera a Dios con su mente. Akkad contribuye a asentar la sacralización religiosa y epistemológica, con ese componente también político que precede al hecho de la sacralización que llevaría a quitarle esa inmunidad de que gozaba el concepto de la tribu para atribuírselo de forma exclusiva a la religión, único elemento sagrado. El hecho de plantear estas ideas y conceptos sugiere que el proceder del profeta en su vida e incluso en su muerte constituye una cultura humana en la que se mezcla la vida y su contrario en la gente, y que el profeta comenzó su actividad en el ámbito de la lectura, cuando dijo “lee”, en el ámbito de la pluma (la escritura), y que cuando se dirigió al ámbito de la espada, fue porque le obligaron a ello los politeístas. No estoy hablando aquí de la transformación de antropología en teología, del hombre a la divinidad, sino de una cultura que funda el conocimiento, la presencia de la historia, y no su ocultación, puesto que la historia es la actividad del sistema estructural dominante y productor de conocimiento. La historia estuvo presente en los griegos, pero ausente en los árabes, hasta que llegó el Islam, que llevó a cabo ese movimiento desde el mundo de lo fijo e inmutable al mundo de lo sensorial y lo cambiante. Akkad no plantea el concepto de globalización del Islam como algo especial y con una esencia más grande, sino que más

¹⁸⁷ Said Jalaladdin, *Diccionario de testimonios y términos*, Dar al-Janoub, Túnez, 1964, p. 87.

bien se queda en el marco tradicional de la historia, intentando responder a la siguiente pregunta: ¿Cómo se produjo la llamada al Islam, cuál es el precio que pagaron los primeros musulmanes hasta la muerte del profeta? Se trata de ideas y conceptos que confirman y engrandecen el aspecto humanístico del islam, su base moral, particularmente la tolerancia en el trato con los enemigos politeístas y ateos, lo cual es una cuestión absolutamente central e importante en la película.

5.12 Análisis cinematográfico de la película y de las diversas visiones de la identidad cultural y religiosa

En la película “El mensaje” vemos cómo Moustapha Akkad trata de plasmar la narración y la trama de su historia a través del detalle y la exactitud de los hechos, con un ritmo ascendente que no resulta violento ni desbordante. Los personajes de la película tienen fuerza e importancia (carisma), en razón de su papel histórico, con el profeta Mahoma o en contra de él, y tienen un peso social y político, tanto en el contexto de la película como fuera de ella.

Moustapha Akkad trabajaba para conseguir eso, como si estuviera construyendo los hechos de la historia con un ritmo poético, conforme a la música de la métrica de la poesía. Podemos ver una imagen llena de poesía, en la crudeza y dureza de las acciones con las que los protagonistas de la película, tanto enfrentándose a Mahoma como rechazando su proselitismo, como en las batallas campales, o en las palabras que utilizan en los diálogos, o en las luchas y enfrentamientos armados.

Ha de tenerse en cuenta que las observaciones, palabras y diálogos que se entablan entre los combatientes, tanto si van con Mahoma y sus seguidores como si van con sus enemigos, son sumamente elocuentes, cosa que tiene su propio peso literario, que entronca con las peculiaridades formales de esa etapa histórica, y que supone un elemento de pureza más que llena la película, sin que ello vaya en detrimento del hecho dramático, del conflicto y del desarrollo de la trama.

Mahoma es el personaje que sus acciones definen, pese a que permanece oculto. Él es el que mueve y origina la escalada del conflicto. Sus huellas están presentes en cada gesto o movimiento, pese a que, como ya hemos dicho, es un personaje que no aparece físicamente en la película. Akkad, al desarrollar el personaje, fue distribuyendo sus funciones en la película. Es más, insistía en su papel condicionante, tanto en los detalles o en los hechos marginales del decurso de las líneas visuales, la naturaleza y sus factores. Cuando en un diálogo o en un enfrentamiento armado podría formar parte de la escena, lo que vemos es polvo, o rayos incandescentes de sol, o hilos, espadas resplandecientes, o el viento moviéndose. Pero esas señales están desprovistas de brutalidad o de tosquedad, puesto que esas imágenes son como una señal de luz, una indicación a un hecho real dirigido a la percepción de la mente, no un símbolo vacío o un simple relleno de la escena. Se trata de presentar y destacar los detalles que hacen parecer que el profeta de Dios estuviera hablando. Son esas señales que acompañan a las escenas constantemente, y que constituyen un elemento básico en el decurso de la película.

Moustapha Akkad plantea unas ideas que vienen precedidas por unos signos que expresan una idea sensorial, sin olvidar la distinción entre los signos lingüísticos, es decir, la conversación entre dos personas que precede a un hecho, y los signos de la acción, como un caballo que corre, una espada que es desenvainada, el sol que reluce, un combatiente que huye o que ataca, y etcétera.

En todos los casos estamos ante un hecho sensorial más grande que la acción en sí, porque Akkad quería con esos signos plasmar su idea, o reforzar, engrandecer y enaltecer la acción y los hechos. De ahí viene la poesía propia de la épica. Es más, en parte de esa expresión visual vemos como se corporeiza la aleya coránica que dice “Mahoma es el enviado de Dios. Quienes están con él son duros con los infieles, compasivos entre sí”¹⁸⁸. Podemos ver esa dureza en esa tragedia que Akkad no quiere que se transforme en desgracia, para que la acción siga ganando en épica, pues el objetivo es difundir la doctrina islámica. También vemos la misericordia en la tragedia,

¹⁸⁸ Corán.

pero sin que se transforme en rendición o condescendencia con la dureza. Eso es algo intencionado en Akkad, algo premeditado. Su visión personal de los componentes visuales de la película “La aurora del Islam”, de 1951, que se considera la primera película religiosa que habla de la historia del islam y de sus etapas está tomada de la historia de Taha Hussein “La promesa verdadera”, y narra la vida en la península Arábiga antes del surgimiento del islam, con guion y dirección de Ibrahim Izzeddin, y como actores Ahmed Mozher, Imad Hamdi, Abdelmonem Ibrahim, Saad Ardassh, Siraj Munir, Abbas Fares, Koka, Kamal Yassin, Tawfiq Daqn y Abdelhafiz Tatawy. Observamos cómo el diálogo es la lectura de pasajes de carácter religioso. El director hace el guion y el diálogo religiosos, es decir, hace la película religiosa, cerrándola ante el hecho dramático, ante el cual solo se abre cuando surge la palabra como una explosión en boca de los actores, sin tiempo ni espacio. Akkad quizá se fijó en eso, o sacó provecho de ello. De esa manera, el diálogo, como hemos señalado antes, tanto si se produce en un lugar sagrado como la Kaaba, donde tienen lugar los hechos, o en los escenarios de la batalla o en la preparación de las batallas, es un diálogo civil o normal, pero persigue un timbre de elocuencia y estilo que tan bien conocían los árabes de aquella época, y que se reveló en la genialidad de la poesía árabe y en los discursos que siguen presentes en la mente colectiva. Son diálogos sencillos, plenos de importancia vital, que marcan la situación social y moral de los personajes, tanto en el caso de Hamza, el tío paterno del profeta, o de Abu Sofyan, o Abu Jahal, o Abu Bakr al-Siddiq o Omar ibn al-Khattab o Khalid ibn al-Walid, o Ali ibn Abu Talib, o Hind bint Otba, que son los personajes que Akkad procuró representar como personas de carne y hueso, es decir, en su plena dimensión humana, sin transformarlos en personajes de leyenda. Los acontecimientos que tienen lugar, aunque van creciendo y haciéndose más grandes por la difusión del mensaje del profeta, siguen manteniendo un nivel humano, incluso en los casos de la ayuda divina en las batallas, como sucede en la de Badr, cuando les envía a los musulmanes ángeles que luchan con ellos contra los infieles, tal como nos indica el noble Corán. Akkad, tal como sucede con el contexto dramático de la película, tenía gran interés en destacar el contenido social y político del conflicto entre las dos partes, en que se trataba de algo voluntario y elegido, no puro destino o predestinación. Él es quien impulsa el escenario para que sea, junto con los personajes, lo que mueve el tiempo, pues el tiempo es el que corre en el espacio, que no está libre de elementos significantes,

como las montañas, desiertos y edificios, así como los decorados, puesto que los hechos de la película “El mensaje” no pueden separarse de la auténtica geografía, aunque sean figurados, dado que son hechos ligados a los mismos lugares (la Meca y Medina), no Damasco, ni Kuwait, Londres, París, Washington, Sídney o Jerusalén. Esos lugares que contemplamos, pese a las necesidades de la geografía, la historia y la doctrina, no son lugares cerrados, inmutables y ciegos, sino que están abiertos a la naturaleza con toda su crueldad, suavizado, dulcificada y pulida por los hechos en los que transcurre el tiempo, puesto que la naturaleza trata de participar en el diálogo de la película, como elemento amistoso u hostil, puesto que Akkad trabajó la película con su pensamiento intuitivo, ya que quería darle a los hechos toda su fuerza y transmitirnos todo el sentimiento que le producía el hecho del mensaje.

En este sentido, el director nos revela que su mente trabaja de forma programada y sistemática, pero que se remonta también a su primera memoria, a la ciudad donde nació y creció, es decir, Alepo, en Siria. En la película se observa que, aun habiendo recibido las normas, principios y valores del exterior, y habiéndolos acumulado en su memoria, en la construcción de la película se inspira en elementos que surgen de su propio interior, en esa mente que transforma el trabajo teórico en un hecho, descubriendo así la presencia de ideas, principios y seres, reafirmandose en sus valores, aun cuando el ojo no lo perciba o no se pueda demostrar científicamente; así va construyendo el imaginario que conduce a la mente científica en un viaje de exploración, o bien de la existencia o bien de la nada.

Moustapha Akkad trabaja en la película con el espíritu de la mente en sus dos vertientes, la metafísica y la científica, tratando de descubrir la libertad y de practicarla. Hay un brillo en la mente que asoma al espíritu y lo dispone a lanzarse a la aventura de la búsqueda de la verdad: ¿Lo que hizo Mahoma fue difundir y hacer llegar un mensaje? ¿A qué precio? ¿Era un mensaje divino, de Dios, y no algo creado? ¿Cómo podría Akkad hacer llegar ese mensaje tal como él lo imaginaba sin explicarlo, puesto que las fuentes de las que se sirvió para presentar los acontecimientos eran relatos heredados de generación en generación, salvo el Corán, pues incluso los relatos, tradiciones y hechos del profeta están afectados de deturpaciones y falsedades?

La mente de Akkad iba a lanzar su poder de imaginación e iba a aislar la realidad de su propio realismo, no para defender una religión divina ni una religión temporal, sino para experimentar la negación, en tanto que guardián de sus conceptos y configuraciones, nexo de unión entre nuestras ideas y las ideas del otro, sea amigo o enemigo. Sobre esta capacidad de imaginación se iba a construir la tragedia de “El mensaje”, no jugando con la historia pasada, sino intentando en cada toma negar su ocultación, como si la vida espiritual del profeta Mahoma estuviera presente, como si su vida biológica, la que terminó con su muerte, aún siguiera en pie.

A Moustapha Akkad, en los diálogos que entablan los personajes, a pesar de las cuentas lingüísticas relativas al estilo y la elocuencia, hace que los actores, tanto si son creyentes como infieles, más que ser escuchados, sientan y muestren ese peso espiritual, porque Akkad quería que los actores llenaran sus cuerpos con la palabra, que sus movimientos al hablar tuvieran fuerza e inspiración, porque el diálogo está ligado y depende de la expresión visual y de su valor como palabra, lo que supone que a cualquier controversia y a cualquier escena Akkad le daba mil y una vueltas, puesto que tenía que haber una relación matemática con la escena precedente. Sin embargo, los hechos se van sucediendo, no como los relatos que se van contando. Entre las escenas más impactantes, con la fuerza de una tormenta, está la escena de la conversión al Islam de Hamza, el tío paterno del profeta, escena representada por el actor Anthony Quinn en la versión inglesa, escena que no puede describirse sino como la escena en la que el director Moustapha Akkad alcanzó el cénit de la estética.



Anthony Quinn en el papel de (Hamza ibn Abdalmuttalib)



Abdallah Ghaith en el papel de (Hamza ibn Abdelmuttalib)

En la versión árabe, el actor es Abdallah Ghaith. Se trata de un actor que parece un río impetuoso corriendo por un terreno llano que, de pronto, cae por un precipicio, y se escucha el sonido del agua chocando contra la tierra, y un estruendo sacude el espacio. Esa es la escena que se aprecia cuando retumba el sonido de la bofetada en el rostro de Abu Jahal a manos de Hamza, con ese ritmo musical, que luego se va dulcificando, para hacernos sentir la delicadeza de la fe que surge de los rostros de los dos actores, Anthony Quinn y Abdallah Ghaith. En el caso de Anthony Quinn, es al contrario, va ascendiendo con confianza y tranquilidad, y de pronto sube y se precipita esa mano de Anthony Quinn contra el rostro de Abu Jahal de forma súbita, deshaciendo así la infidelidad y el politeísmo. De sus corazones surge, como si fuera una manifestación del espíritu, la frase de “Doy fe de que no hay otro señor más que Dios, y de que Mahoma es el profeta de Dios”. La reacción de Abu Jahal es retroceder de miedo y descomponerse su hombría y su poderío, con toda su crueldad y soberbia ante el movimiento voluntario de la mano de Hamza, que va en consonancia con la inclinación de su cuerpo, imbuido de la fuerza de la fe que se había instalado con la velocidad y fuerza de un rayo para crear otro ser, otro Hamza más valiente y más noble. En esa escena Moustapha Akkad reúne todo el material que estaba perdido en el tiempo anterior de la vida de Abu Jahal y de Hamza, e insufla en ellos el espíritu de un nuevo tiempo, marcando el punto de inflexión entre el antes y el después del Islam. Abu Jahal pasó a ser ejemplo de cobardía y derrota, asustado por la mano de Hamza, encogido en sí mismo. El tigre se había convertido en ratón.

Frente a ello, podemos notar como espectadores que Moustapha Akkad fue capaz de crear en nosotros unas sensaciones y unas percepciones que nos removieron, que fueron fuente de reflexión y luego de reacción. Consiguió impulsar la velocidad de nuestros sentidos mientras veíamos cómo esa fuerza tiránica de Abu Jahal perdía su solidez y su integridad material y espiritual cuando Hamza partió el grupo encolerizado para defender a su sobrino Mahoma, después de que Abu Jahal lo hubiera despreciado, y lo abofetea. En nuestra cultura religiosa tenemos ya un conocimiento previo de esa bofetada, pero la escena origina un nuevo impacto. Da la sensación de que es Moustapha Akkad el que golpea el rostro de Abu Jahal, por la intensidad de su sentimiento por el profeta Mahoma, por la firmeza del orden de ese espacio que se desploma, mientras vemos la acción y la reacción tan poco equivalentes, incluso desde el punto de vista metafísico, como algún desarreglo científico hubiera tenido lugar para llegar al cénit, para hacernos sentir que el espacio había cambiado, que los puntos de inflexión espaciales en la velocidad de la mano de Hamza cayendo sobre la mejilla de Abu Jahal se hubieran mezclado de forma que los hubiera hecho estar íntimamente ligados a las partículas de todos los elementos del entorno, del cuadro de la escena, como si hubiéramos sentido en ese momento toda la amplitud de la luz.

Moustapha Akkad dibuja, de forma móvil y sin anomalía visual alguna, la reconstrucción del espacio, del ahora, convirtiéndolo en un espacio abierto, que fluye, pero que también es firme y definido, de manera que la escena se hace fuerte en todo lo que sugiere, y despierta los sentimientos e invita a reflexionar. Akkad, al construir esa escena, sentía, pensaba y configuraba un cuadro, igual que lo hace un pintor, y ese cuadro opera en secreto como el punto de inflexión entre la consciencia y la percepción y el subconsciente, algo presente en él desde que leyó, en sus lecciones de religión en la escuela de primaria de Alepo, cómo Hamza se convirtió al Islam.

Por otro lado, observamos que Akkad, en esa escena, mezcla la palabra con las armas, tomando citas del Corán y de la tradición. Algunas frases se pueden extraer de su contexto, y otras se presentan dentro de su contexto, interpretándolas de forma que se produce un cambio existencial, o una revolución súbita, que juega en favor de la escalada del hecho dramático sin preludio ni introducción. Akkad no se sirvió de este

método, pero sí presentó las palabras con las que los señores de Quraysh ridiculizaron al principio de la invitación al Islam, cuando se desvelaron sus secretos en la Meca. Pese a que esas palabras estaban exenta de violencia, eran en realidad como espadas sobre los cuellos de Abu Jahal, Abu Lahab, Otba, Abu Sofyan, y otros. Esas palabras fueron las que suscitaron su odio. Esas palabras, creo, fueron las que lo poco de razón que les quedaba les hizo sentir como algo despreciable, así que no tuvieron otra salida que las armas para enfrentarse a los que se separaban refugiándose en la fe en el Islam. No sé por qué no juega la razón un papel en la película, puesto que la razón, si la invitamos a pensar, puede servir a la fe, ya que la razón, igual que nos conduce a la fe, puede arrastrarnos a ser infieles. Esta es una idea que podría haberse empleado en las disputas que hubo, si bien leves, entre los musulmanes y los politeístas en época del profeta en la preparación para las batallas, o en la escalada del conflicto, sobre todo porque la razón es la que nos hace seres humanos. Pese a la importancia de la revelación y de su papel como transmisora del “mensaje”, Moustapha Akkad no la aborda, sino que únicamente podemos oír alusiones al descenso de la revelación al profeta. Tal vez no fuera esta la misión de la película, pero es una realidad que no se puede ignorar, puesto que la revelación es la que asegura y garantiza el mensaje, y su texto (el Corán), un texto absoluto con una presencia absoluta, que descendió por medio de la revelación, y que el ser humano tiene derecho a entender y luego interpretar, y que es el fundador de la cultura islámica, que tenía cierta presencia, aunque no estaba en la base de la cultura religiosa tradicional de Moustapha Akkad, tal como notamos en la película. Naturalmente, no queremos llevar a la película ni a su director al ámbito de la política, pero la revelación es el fundamento del mensaje, y seguirá así hasta el fin de los tiempos, dado que el profeta, estando en el lecho de muerte, se dio cuenta de que la nación sufría disputas internas y diferencias que habían comenzado a llevarla hacia el conflicto y la lucha armada, de manera que pidió, estando en la cama aquejado de su enfermedad, lo siguiente: “Traedme tintero y papel, que voy a escribir algo para que no andéis perdidos después de que yo me haya ido”. Entonces Omar dijo: “Al profeta de Dios le venció el dolor. Creímos que era el libro de Dios”. Luego se produjo un griterío, y el profeta dijo “Apartaos de mí, que no me convienen estas disputas”¹⁸⁹. En ese punto los autores de los

¹⁸⁹ Taha Abdurraouf, *La historia de Ibn Hisham*, tomo 2, Biblioteca Al Haj Shaqrouq, El Cairo,

diálogos se apartaron de esta versión auténtica, haciendo del discurso de despedida el final de la película y el comienzo de la difusión del mensaje. Tal vez intencionadamente, o tal vez por deseo del director, o quizá es que no repararon en ello, pero no indican que el profeta vivió, antes de la llamada, una vida de reflexión y contemplación, que tenía que ser cubierta de algún modo, aunque fuera con unas pocas escenas. La película invita a creer en el mensaje, y no abre las puertas a la discrepancia, a la reflexión personal y a la interpretación. Pese a eso, no podemos dejar de lado ni olvidar que el mensaje se basa en la revelación, y que toda discrepancia de opinión sobre la vida del profeta tiene que resolverse de inmediato, sea de forma visible o de forma interna. Sin embargo, una vez que su espíritu abandonó a su cuerpo, vemos cómo estalló el conflicto entre los compañeros del profeta, antes incluso de enterrarlo, lo que significa que la idea de la revelación estaba expuesta a vacilaciones y dudas en su totalidad, máxime sabiendo que la discrepancia sobre la revelación, pese a haber explotado, no iba a hacer otra cosa que enriquecer la cultura islámica, profundizar en la razón religiosa y abrirla a otros puntos de vista, siempre que sirvieran al objetivo del mensaje humano, no para fundar una cultura basada en la polémica y la violencia.

Naturalmente, esto no es parte del mensaje de la película. El caso es que creemos que Moustapha Akkad creó “El mensaje” a partir de su propio bagaje cultural, impulsado por su tradición religiosa, y no a partir de un pensamiento de doctrina islámica y razón y un proyecto de controversia epistemológica. La historia de la película es una historia mítica que remueve el mito o la revelación, en una expresión más precisa, pero el hecho y el conflicto que va de la aceptación y satisfacción de los musulmanes, así como el rechazo y la incredulidad con respecto a Mahoma y su mensaje en los politeístas. Es algo real y objetivo, y quizá razonable, el haber partido de una realidad que conduce a ajustes de cuentas personales entre quienes creyeron en el mensaje, y después a guerras, cuando no hubo más remedio. El yo y el otro después de la revelación marcan un punto de inflexión que vemos como algo material, que quizá fue descuidado por Akkad, dado que no les concedió a los compañeros del profeta ningún papel en la fundación del conflicto y la lucha que emprendió el Islam, ni habla del papel que desempeñaron

acelerando la difusión del mensaje. Si bien Hamza ibn Abdelmuttalib, llevado por el fervor y el entusiasmo del clan, le propina a Abu al-Hakm Amr ibn Hisham, conocido como Abu Jahal, una bofetada en el rostro vengando así a su sobrino Mahoma, y ese hecho fue el que le hizo convertirse al Islam, y el que constituye el motor de los conflictos subsiguientes de la película, la conversión al Islam de Abu Bakr, que no se menciona en la película, es en realidad la que juega un papel histórico, no en las guerras de apostasía, sino en convencer a Othman ibn Affan, Zubayr ibn al-Awam, Abderrahman ibn Awf, Saad ibn Abi Waqqas y Talha ibn Obaydallah¹⁹⁰, que se hicieron musulmanes en la Meca, y que eran los grandes señores de la tribu de Quraysh en aquel momento en que el profeta solo tenía dos muchachos: Ali ibn Abi Talib y Zaid ibn Haritha, junto a su esposa Khadija. Eso fue en realidad más importante, puesto que el papel de Abu Bakr se considera enormemente relevante desde el punto de vista material, al ser uno de los grandes comerciantes de la Meca, pues puso su dinero a disposición del profeta Mahoma, y también desde el punto de vista moral, puesto que pudo movilizar la opinión de los mecenos, y en particular de los grandes señores, a favor del mensaje, que aún estaba en sus primeros albores, en un momento en que se estaba fundando la teoría, que aún no era algo rompedor, desde el punto de vista conceptual y de valores, con respecto al legado social, religioso y económico de la gente de la Meca y de Medina, e incluso de otros que creyeron en el mensaje más adelante.

¹⁹⁰ Salwa Belhaj Saleh Al-Ayeb, *Cúbreme, Khadija*, Dar Al-Talia, Beirut, 1999, p. 89.

Capítulo sexto
La película “El león del desierto”



6.o El león del desierto

Director	Moustapha Akkad
Productor	Moustapha Akkad
Escrita por	H.A.L. Craig
Reparto	Anthony Quinn Oliver Reed Rod Steiger Raf Vallone
Distribuidora	Anchor Bay Entertainment
Fecha de estreno	17 de abril de 1981
Metraje	206 minutos
Lengua	Inglés
Presupuesto	35 millones de dólares

“El león del desierto” es una película histórica sobre Libia, producida en 1981, protagonizada por Anthony Quinn en el papel del líder libio Omar Mukhtar, el guerrero beduino que combatió al ejército italiano en los años siguientes a la segunda guerra mundial, con Oliver Reed en el papel del general italiano Rodolfo Graziani, que persigue derrotar a Omar Mukhtar. Moustapha Akkad produjo esta película con el apoyo financiero del gobierno de Moammar Gadafi. La película se estrenó en mayo de 1981, logrando un gran éxito de crítica y público, pero no obtuvo una gran recaudación, únicamente un millón de dólares netos en todo el mundo, lo que supuso un deastre económico para el proyecto.

6.1 Censura en Italia

Las autoridades italianas se opusieron a la película en 1982, alegando, en palabras del primer ministro Giulio Andreotti, que “se consideraba una afrenta al honor del ejército”. El último acto del gobierno contra la película fue el 7 de abril de 1987, en Trento, tras lo

cual algunos diputados solicitaron al parlamento que mostrara la película en la Cámara de Diputados.

Finalmente, la película se emitió por televisión en Italia el 11 de junio de 2009, durante una visita oficial del dirigente libio Moammar Gadafi a Italia.

6.2 Resumen

En el año 1929, el dictador italiano Benito Mussolini (interpretado por Rod Steiger) comenzó unos enfrentamientos que durarían 20 años contra los nacionalistas libios. El establecimiento de “La Cuarta Costa” fue como el renacimiento del imperialismo romano en África. Mussolini nombró al general Rodolfo Graziani (representado por Oliver Reed) como sexto gobernador de Libia, confiando en que ese destacado militar pudiera derrotar a los rebeldes y recuperar la pasada gloria romana. Omar Mukhtar (interpretado por Anthony Quinn) dirige la resistencia contra el nazismo. El general Graziani controla Libia con el poderío del ejército italiano, utilizando tanques y aviones desde el principio. Los italianos cometen actos atroces y torturas contra los libios. Matan a los presos, destruyen las cosechas, e incluso colocan a los presos sobre alambres con pinchos.

Pese a su valentía, los árabes y bereberes de Libia sufren fuertes pérdidas, puesto que sus armas no pueden compararse con las del enemigo. A pesar de todo, continúan la lucha para impedir a los italianos lograr su objetivo y culminar su victoria a lo largo de 20 años. Graziani consigue la victoria con argucias, engaños, violando las leyes de la guerra y los derechos humanos, utilizando tanques y aviones.

Pese a que carecen de armamento moderno, Graziani se ve forzado a reconocer la habilidad y grandeza de su competidor en la guerra de guerrillas. En la primera escena, Mukhtar se niega a matar a un joven oficial, y en su lugar le entrega una bandera de Italia para que regrese con los suyos. Mukhtar asegura que el Islam prohíbe matar a los prisioneros de guerra, y que él solo defiende a su país, y que los musulmanes han aprendido a odiar la guerra misma.

Finalmente, capturan a Mukhtar y es juzgado como rebelde. Como dicen sus abogados, desde que Omar Mukhtar rechazó el gobierno de Italia, no debe ser juzgado como rebelde, sino como prisionero de guerra (cosa que puede salvarle de la horca). Pero el juez rechaza ese argumento. La película termina con la muerte de Mukhtar en la horca.

6.3 Presentación de la película y de las circunstancias de su producción

“Lion of the Desert” es el nombre de la película en inglés.¹⁹¹ En la versión árabe se le dio el nombre de “Omar Mukhtar”. Es una película histórica producida en 1981 que encarna las etapas de la revolución libia dirigida por Omar Mukhtar contra la ocupación italiana poco antes de la segunda guerra mundial. La filmación de la película comenzó el 4 de marzo de 1979 en los lugares auténticos de los hechos que en ella suceden, en una zona desértica situada a 64 km. de la ciudad de Bengasi, y en la zona de los oasis, cerca de la ciudad de Awjila, y en el Monte Verde al este de Libia. La filmación terminó el 2 de octubre de 1979. El estreno se llevó a cabo el 4 de abril de 1981 en el estado de Kuwait. En ese mismo mes se estrenó en los Estados Unidos.¹⁹² En la película participaron unos 250 actores en papeles principales y secundarios, incluyendo también 5.000 extras de países como Estados Unidos, Gran Bretaña, Australia, Francia, Alemania, Italia, Grecia, Yugoslavia, España, Malta, Egipto, Líbano, Túnez, Sudán, Sri Lanka, además de Libia. Metraje: La versión inglesa dura 156 minutos, en tanto que la versión árabe dura 167 minutos.

¹⁹¹ <http://www.imdb.com/title/u0081059/>

¹⁹² ScriptaMancnt.net

Lengua original: inglés (doblada al árabe)



6.4 Equipo de trabajo

- Director: Moustapha Akkad
- Producción: Libia, 1981
- Guión: Harry Craig
- Fotografía: Jack Hildyard
- Música: Maurice Jarre
- Montaje: Johan Shirley

6.5 Reparto

- Anthony Quinn en el papel de Omar Mukhtar
- Oliver Reed en el papel del general Graziani
- Irene Papas en el papel de Mabruka
- Raf Vallone en el papel del coronel Diodiece
- Rod Steiger en el papel de Benito Mussolini
- John Gielgud en el papel de Sharif El Gariani
- Andre Keir en el papel de Salem

- Gastone Moschin en el papel de Tomelli
- Gino Capulizzio en el papel del capitán Bedendo
- Stefano Patrizi en el papel de Sandrini
- Adolfo Lastretti en el papel de Sarsani
- Sky du Mont en el papel de Amadeo
- Takis Emmanuel en el papel de Bu-Matari
- Rodolfo Bigotti en el papel de Ismail
- Robert Brown en el papel de Al Fadeel
- Eleonora Stathopoulou en el papel de madre de Ali
- Luciano Bartoli en el papel de capitán Lontano
- Cluadio Gora en el papel de presidente del tribunal
- Giordano Falzoni en el papel de juez del campamento militar
- Franco Fantasia en el papel de ayudante de Graziani
- Ihab Werfali en el papel de Ali

6.6 Doblaje al árabe

Traducción de los diálogos: Dr. Jabra Ibrahim Jabra. Ayudantes de doblaje: Basim Abdallah, Sahar Haffar Mawsili. Comentarios: Abdelfattah Wasia. Voz de Omar Mukhtar: Abdallah Ghayth. Voz de Graziani: Adel Muahyli. Voz de Mabruka: Nadia Kamla. Voz de Diodiece: Kamal Hussein. Voz de Mussolini: Omar Hariri. Voz de El Gariani: Ibrahim Shami. Voz de Salem: Abdelatif Moustapha. Voz de Tomelli: Jamil Rateb. Voz de Sandrini y Sarsani: Adel Darwish. Voz de Amadeo: Taher Qabili. Voz de Al Fadeel: Hussein Sherbini. Voz de Ismail: Ilyas Shahada. Voz de la madre de Ali: Fawziya Farhat. Voz de Bu-Matari y Moahmed Rida: Fathi Badr.

6.7 El argumento de la película

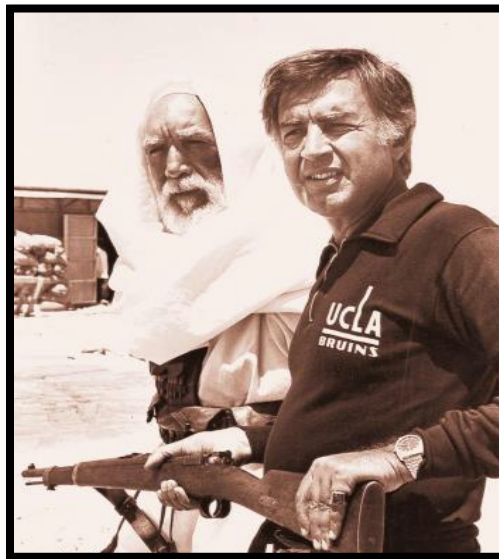
En el año 1911 las fuerzas militares italianas ocuparon Libia. Rápidamente hubo una reacción nacional, y un grupo de combatientes rebeldes, dirigidos por el profesor Omar

Mukhtar comenzaron a resistir el colonialismo italiano. Sus operaciones militares se iniciaron con armamento primitivo, tendiendo emboscadas, o bien con enfrentamientos directos. Las batallas fueron evolucionando, con un ritmo siempre creciente, y Omar Mukhtar iba infligiendo a los italianos grandes pérdidas. A pesar de toda su fuerza, los italianos se veían incapaces de acabar con él.¹⁹³ Su mismo nombre se convirtió en fuente de terror y pánico entre los soldados italianos. Cuando Mussolini se hizo con el poder en Italia en el año 1922, le llegó el expediente de ese rebelde que habían sido incapaces de derrotar y que les había puesto las cosas tan difíciles, así que decidió aplastar la rebelión y envió a más de uno de sus mejores oficiales para acabar con él. Pero fue en vano. En el año 1929, Mussolini convocó a uno de sus oficiales más destacados, conocido por su resolución, su carácter tiránico y su crueldad, el general Graziani, y le dijo: “Los italianos del sur (refiriéndose a los campesinos) que hemos enviado a Libia nos cuestan como si estuvieran en un hotel de cinco estrellas”.¹⁹⁴ Parece que Mussolini veía a los campesinos italianos como si fueran esclavos. “Te daré Libia, mi general. Has de volver trayéndome a Omar Mukhtar o cortarle el cuello”. De ese momento arranca la película dirigida por Moustapha Akkad, que se va llenando con las escenas de la rebelión de Omar Mukhtar, terminando con los enfrentamientos del 11 de septiembre de 1931, cuando Omar Mukhtar cae prisionero en manos de los italianos, hasta que es ejecutado, en una batalla como las que se disputan entre dos ejércitos regulares, en la que los italianos utilizaron por primera vez la aviación de guerra para acabar con la rebelión de ese combatiente árabe, que antes de ser llevado a juicio, y después al patíbulo, le dijo al general Graziani: “La soga de vuestra justicia siempre ha estado pendiendo ante mí, general”.¹⁹⁵

¹⁹³(<http://www.scriptanant.net/scripta/public/dettaglioNewsCategoria.jsp7IDsl00136>), Culture and Books Review, third year, twenty-fourth issue (Sept-Oct 2005) (retrieved January 4, 2007)

¹⁹⁴ <http://www.imdb.com/title/u0081059/>

¹⁹⁵ ScriptaMancnt.net



6.8 Ideas y conceptos

El director Moustapha Akad dirigió esta película como una especie de prueba de hombría y heroísmo, descubriendo ante el mundo la tragedia humana, el momento en que personas como Omar Mukhtar se oponen al gobierno colonialista con el corazón lleno de amor y de honor, en tanto que el poderoso tiene el corazón cargado de odio y rencor. El revolucionario que lucha por la independencia de su país no es un criminal,

sino que el criminal es la potencia colonialista, que alimenta y cuida a los asesinos profesionales de su ejército regular.¹⁹⁶

Tanto en la película “El mensaje” como en la película “El león del desierto”, se observa que Moustapha Akkad no recurre al discurso de los jihadistas, de la llamada islamista incitando a la lucha y el combate; por el contrario, el guión y los diálogos están libres de ese discurso de incitación al combate y de esos “sermones” llenos de consejos que no son otra cosa que inteligencia vacía y pereza mental. Estamos ante una visión que no procura una “militarización” ideológica apoyada en el imaginario sentimental, en el impulso del instinto, sino ante una visión que trata de añadir un sentido a las ideas y a la razón que sea lógico y conforme con el sistema de conocimiento del hombre, respetando a la razón, no despreciándola.¹⁹⁷

Los elementos sagrados de la película son la libertad y la independencia, mientras que los elementos reprobados son la tiranía y el colonialismo. Esa es la temática que quiso destacar el director Moustapha Akkad. Por lo tanto, la película no ahonda en el elogio de la esencia islámica, sino que simplemente pone en boca de Omar Mukhtar, un profesor y hombre de religión, que llevaba el libro de Dios (El Corán) en cada uno de sus movimientos a lo largo de los 20 años a lo largo de los cuales discurre la película, algunas aleyas del Corán y relatos del profeta en los que se elogia la nobleza, benignidad y tolerancia y del musulmán. Tampoco pone obstáculos a la razón ni incita al combate, pese a que el paraíso es la recompensa de quien muere mártir por la religión o por la patria, en tanto que el infierno es el castigo para quien no toma las armas ante el colonialismo italiano. Omar Mukhtar conduce su revolución y resiste la ocupación colonial italiana. Ni Omar Mukhtar ni Moustapha Akkad eran el filósofo Averroes que fue adoptado por Europa, mientras que nosotros, los musulmanes, lo rechazamos y quemamos sus libros. Decimos esto porque no queremos que se interprete nuestra

¹⁹⁶ (<http://www.scriptarnanent.net/scripta/public/dettaglioNewsCategoria.jsp7IDSlool136>), Culture and Books Review, third year, twenty-fourth issue (Sept-Oct 2005) (retrieved January 4, 2007)

¹⁹⁷ Enlaces externos “El león del desierto”: <http://www.imdb.com/title/tt0081059>

opinión en el sentido de que Moustapha Akkad y también Omar Mukhtar fueron los creadores de un momento de levantamiento y resurgir, un renacimiento, o que tuvieran un proyecto de liberación ilustrado. En realidad, la película considera que la religión es una cuestión de fe en Dios y en su profeta. Se trata de una cuestión personal y privada de Omar Mukhtar, que ni generaliza ni impone a los rebeldes, dado que la resistencia contra el colonialismo es un asunto civil, decidido por la mente y la razón, aun cuando nada impida que tenga raíces religiosas. Recordemos que las cruzadas fueron guerras de religión. Hasta hoy día nuestros intelectuales liberales siguen esforzándose, pero no han podido crear una gran cultura en el terreno de las ideas, la literatura o las artes, mientras que Europa y América han podido producir intelectuales en los diversos ámbitos de las ciencias humanas, han construido su renacimiento, que les llevó luego al imperialismo, al neoliberalismo y a la globalización.



Naturalmente, esto no significa que esa cultura haya vencido y que, por lo tanto, no haya sido derrotada. Moustapha Akkad, en esta película, se nos descubre como un intelectual especial que investiga en la conciencia histórica, pero para captarla en forma embrionaria y utilizarla en la cultura, las artes y el cine, construyendo una película que nos revela los lazos espirituales que unen a la gente a nivel político para conseguir la independencia de sus países. Somos testigos de su entusiasmo, su fervor y su sed de

libertad, su felicidad, su ira, su violencia, sus sentimientos y, en la victoria, su gloria, su ira, su grandeza, su arrogancia, su debilidad y su instinto.¹⁹⁸

6.9 Análisis cinematográfico de la película y de las diversas visiones de la identidad cultural y religiosa

En la tragedia el héroe puede morir, pero eso no impide recordar su vida ni anular su existencia, transformarla en conocimiento, y después en una película como “El león del desierto / Omar Mukhtar”, en la que la acción gira en torno a un personaje histórico que soporta la carga de una misión nacional, en tanto que el colonizador italiano lo mete en el sanatorio, pues lo considera un enfermo incurable, pese a que gozaba de una salud de hierro, lo cual llevó a Mussolini a decirle al general Graziani, a quien envió como gobernador a Libia: “General, vuelve a mí con Mukhtar, o pártelo el cuello”.¹⁹⁹



Moustapha Akkad capta esa esencia en Omar Mukhtar, y lo trata como un hombre de calidad, alguien especial. Esa es, en mi opinión, la primera vez que ocurre algo así en el drama, es algo así como la fundación de la tragedia árabe, puesto que este tipo de personajes, a pesar de ser abundantes, y no escasos, en la historia árabe, no han fundado ni enraizado un género literario o cinematográfico por la falta de una tradición de

¹⁹⁸“El león del desierto”: <http://www.archive.org/details/LionOfTheDesertumarAlMukhtar1>

¹⁹⁹ disponible para descarga gratuita en internet, segunda parte

tragedia y de comedia entre nosotros los árabes, tradiciones que tendían fuerte presencia entre los griegos, que eran más débiles entre los romanos, pero que adquirieron mucha fuerza entre los alemanes y los franceses. Y es que la vida de Omar Mukhtar es digna de admiración, tal como la describe uno de los generales italianos en la película, cuando dice que es “ese enemigo sagaz y valiente que ha llevado de cabeza a Italia durante más de 20 años”, lo que obligó a Italia a entrar con él y sus hombres en una serie de batallas en las que emplearon la aviación aérea y los tanques para aplastar su rebelión, mientras que Omar Mukhtar y sus hombres montaban a caballo con un Corán en las manos, lo cual significa que para nosotros la religión puede ser un elemento mágico, algo que nos hace despertar. Pero Moustapha Akkad quiso despertarnos no desde una prisma filosófico, sino que lo que buscaba era despertarnos desde las raíces antropológicas y ontológicas de la religión de Omar Mukhtar, tanto planificándolo con el escritor del guión, Harry Craig, como deslizándose desde el subconsciente hacia la conciencia, no porque Akkad haya de considerarse un protector de la teología o del sentimiento nacional libio y por tanto del sentimiento nacional árabe, sino porque el drama cinematográfico constituye un conflicto dialéctico nivel de la conciencia histórica, presentando a un hombre singular, cuyas acciones más importantes, a diferencia de lo que sucede en la tragedia griega, no constituyen un relato de milagros o hechos inusuales a los que la mente no puede dar crédito. Omar Mukhtar tenía una conciencia especial. Era culto, y lo más importante es que Akkad no lo presenta como un heraldo de la religión, como un rebelde religioso. Por eso las escenas de la película no son una descripción de la conciencia en Omar Mukhtar, sino una descripción del sabio, del hombre realista que vive, lo cual no impide a Akkad dejar que en algunas escenas de la película se descubra su imaginario sin falsificación o sublimación de la realidad, y sin revolución alguna contra la razón. Por eso no cae en ofrecer una película de exhibición política en un marco dramático incapaz de deshacer el elemento político, por mucho que las miras ideológicas fueran sublimes. En eso consiste la grandeza de la película.

El guionista Harry Craig, en mi opinión, junto con el director Moustapha Akkad, prestaron gran atención a estos elementos, y no presentaron a Omar Mukhtar como un hombre en estado de déficit existencial, sino todo lo contrario, dejaron que se hiciera

con las llaves de su destino. Su lucha no era con el sino divino, sino que era una lucha con un hombre como él, de su mismo género, que estaba empeñado en lograr aplicar la máxima “Yo, y nadie más que yo”. Esa es la tragedia de los imperialistas, colonialistas y déspotas.



En una escena introductoria, al principio de la película, vemos a Omar Mukhtar enseñando a los niños. Recordamos entonces que en una escena previa Mussolini le dice al general Graziani, a quien había encargado terminar con la rebelión de los libios comandados por Omar Mukhtar: “Mukhtar era maestro, y yo era maestro. Mussolini retorna al pasado, cuando era maestro, y no una especie de César romano, un gobernante absoluto y despótico, como es ahora, y le complace compararse con Mukhtar por compartir la profesión de la enseñanza. Pero a uno de ellos su profesión le condujo a convertirse en un verdugo, mientras que el segundo le presentaba resistencia pero sin convertirse en víctima. Mussolini, pese a que aparece pocas veces en la película, solo tres o cuatro, se muestra abatido y dividido, pero siempre dentro de una psicopatía de grandeza, mientras que Mukhtar permanece pegado a la realidad, superando su dolor, sin aferrarse a las imágenes del pasado que no le conducen a nada, pues solo tiene en mente que ha de liberar Libia de los italianos, que todos los estratos de la sociedad conviven en un mismo lugar y tiempo, y que tiene que seguir enfrentándose al verdugo, a ese tirano que les está robando la tierra y todo lo que hay en ella. Cuando está enseñando a los alumnos y guiándose para ello con el Corán, se coloca las gafas sobre un

dedo, igual que se colocan los dos platillos de la balanza, y en ese momento es cuando Mukhtar pasa de lo espiritual a lo material, cuando su razón se impone a sus reacciones religiosas, para descubrirnos la verdad de la balanza justa, pues no puede constreñir su razón, por mucho que la religión tenga un peso y una fuerza importante sobre él. Así que es la razón la que se impone a sus impulsos y sus reacciones, cualquiera que sea su motivación o su motivo: instintivo, social o político. Y es que él combate al opresor con la fuerza de su pensamiento racional, mientras explica su experiencia a los niños. Sin una balanza, todo se cae y se desploma.

Moustapha Akkad tomó la historia de Omar Mukhtar, pero la despojó de su piel y la desnudó, para luego reconstruirla conservando la naturaleza trágica de los hechos y las acciones, no como algo ya pasado, sino como algo que está ocurriendo, y al mismo tiempo manteniendo la visión de los personajes como personas vivas, contemporáneas y reales, tanto en el caso de Mukhtar como en el de Graziani y Mussolini, sin despojarlos de sus hábitos sociales y sus valores, sino imbricándolos con su espacio y su tiempo, siempre ligados al hecho dramático, incluso en los momentos en que surge la palabra, momento en que surge ese conflicto entre la voluntad y la opción para las dos partes:

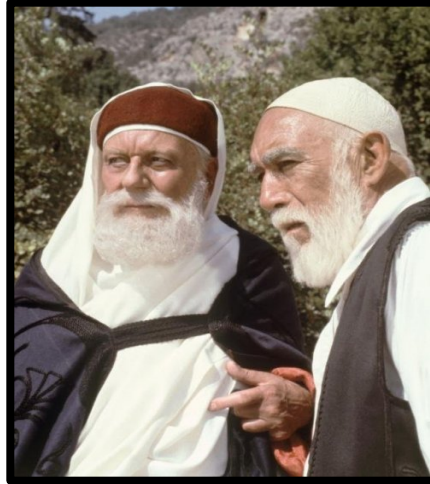
1. Omar Mukhtar y los rebeldes.
2. Mussolini y Graziani.

Pero los hechos no se presentan como algo predestinado, sino que esos hechos expresan los impulsos internos, las facultades sensoriales y mentales, e incluso las inclinaciones, tendencias y sentimientos del director Akkad por la figura de Omar Mukhtar. La película “Omar Mukhtar”, junto con su predecesora “El mensaje”, y la película que estaba preparando “Saladino”, representan, tal vez, un formato y un modelo cultural de la liberación árabe e islámica, pese a que, para poder tener un proyecto como ese en el cine, se supone que tendría que basarse en un racionalismo crítico. La película “El mensaje” plantea y explica la cuestión de ¿cómo fuimos”, mientras que la película “Omar Mukhtar” se basa en la cuestión de ¿qué quieren de nosotros? Nosotros ya sabemos lo que queremos ser. Akkad se aproxima en su película a tocar y agitar el retraso y el subdesarrollo, pero él no lo hace desde una óptica laica, sino que a lo largo de las dos películas coquetea con el salafismo y con la vuelta a los orígenes. Su identidad

profesional, nacional y tradicional permanece incólume, pese a que plantea y asegura con frecuencia que los árabes y los musulmanes pueden decidir por sí mismos sobre sus cuestiones vitales.



Anthony Quinn, Omar Mukhtar, en la escena en que se encuentra con Graziani tras ser apresado, una vez agotada la paciencia de Graziani por la negativa de Mukhtar a avenirse y negociar, cuando le dice “La sogá de vuestra justicia siempre ha estado pendiendo ante mí, general”, no muestra miedo alguno, pese a la ofuscación, locura y perfidia de Graziani, que responde a Omar Mukhtar dirigiéndose a uno de sus oficiales y diciéndole que va a hacer que el Tribunal que dicte sentencia para que se ahorque a Mukhtar delante de su pueblo. pero Omar Mukhtar, y eso es lo que trata de lograr Moustapha Akkad, aparece como alguien cargado de sentimiento nacional, sin dudar ni temer, tranquilo, porque esa orden de ejecución en la horca que oye de boca de Graziani antes de que se constituya el tribunal no le impresiona ni le desafía, como si fuera algo relativo a la vida, no a la muerte.



Anthony Quinn, en el papel de Omar Mukhtar, se revela como un actor que posee una fuerte cultura conductual ante la cámara, incluso sin adoptar poses, que por lo común resultan una mala opción. Se aleja del artificio y las poses y se dedica a representar el papel de una personalidad histórica en la vida nacional libia, una personalidad verdadera, no algo inventado ni teatral, no un Hamlet, no un Macbeth, no un Figaro, no un Fausto, no un Don Juan. Además, Anthony Quinn, por sí mismo, es un actor que sugiere a ojos del espectador del cine una realidad muy impactante, puesto que, si bien está manteniéndose en su papel, al mismo tiempo está desempeñando su propio papel, con todo su carisma personal, y el papel de Omar Mukhtar, personaje histórico. Y es que su nombre tiene un peso importante en la escena, como el de Charles Chaplin, o el de Jean Gabin, Maritskaya y otros, sobre todo después de que se hiciera célebre con su papel de Zorba, el héroe cruel, delicado y bueno, papel que gustó a muchos de los que vieron la película y fue la causa directa de su fama, transformándose así en una personalidad casi mítica para los amantes del cine. Por eso Anthony Quinn nos convence cuando representa el papel de Omar Mukhtar, porque posee esa esencia semiótica, porque rebosa vida. El director Moustapha Akkad y con él Anthony Quinn logran darle esa gran profundidad humana al personaje nacionalista, a Omar Mukhtar, que logra arrancar hasta el respeto de sus enemigos. e trata de un personaje de carácter épico, de un personaje árabe con grandes dosis de poesía, cargado de sublimidad moral, sobre todo cuando Mukhtar apresa a un oficial italiano en uno de los combates, el sargento primero Sandrini, cuyo papel es representado por Stefano Patrizi, y a continuación pliega la bandera italiana sin romperla ni pisarla con sus talones ni quemarla, y se la da

a Sandrini con todo respeto, diciéndole: “Este no es tu sitio”, en un momento impactante. No es un momento de tragedia, pero sí es una acción moral, que revela la grandeza del personaje. Y cuando Omar Mukhtar cae en una emboscada del ejército italiano, vemos cómo Sandrini está atormentado, puesto que duda entre su deber militar como colonialista, matar a los rebeldes libios, y su vacilación y dudas. Vence lo mejor de él, vence su fuerza y su fortaleza humanas, vence la vida y no la muerte. El sargento primero Sandrini muestra la libertad individual de la persona que choca con su deber militar: o bien anula su libertad y comete el hecho necesario de matar, o bien paga el precio de su elección, que es lo que sucede cuando su superior, el que había ordenado la acción, en las últimas escenas de la película, le tacha de cobarde y de traidor al estado italiano, de traidor a Mussolini, de simpatizar con los libios, porque no había utilizado su pistola, así que le disparan por detrás. Entonces Sandrini se gira hacia atrás para saber quién lo había matado, y sus ojos se enfrentan a los de quien había ordenado la acción, con la pistola en la mano, tras lo cual muere.

Se trata de dos acciones opuestas, del conflicto entre la muerte y la vida, entre el bien y el mal, que llenan la película y en las que Moustpaha Akkad pone de relieve su aspecto humano, no solamente el aspecto nacionalista y patriótico, con un sublime espíritu que es en el fondo una unidad compuesta de contrarios dialécticos. La lucha entre la fealdad y la belleza es lo que conduce al movimiento y el desarrollo de la vida. Cuando Omar Mukhtar cae preso y ninguno en el campamento italiano, ni siquiera el jefe, sabe que la persona a la que han apresado es Omar Mukhtar, esa codiciada presa, y, como suele suceder en los imperios colonialistas, un oficial superior da órdenes a uno inferior de que disparen a Omar Mukhtar, vemos el miedo y el pánico, el tormento del espíritu que se infiltra en el cuerpo del oficial, vemos la vergüenza que siente, y vemos cómo percibe en aquel que se supone que es su enemigo el honor de la vida, el honor de la resistencia patriótica y nacional, que lo hace aún más grande, con lo cual el oficial no mata a Omar, que es llevado, encadenado de pies y manos, al presidio, donde el oficial italiano Diodice, papel representado por Raf Vallone, con quien había negociado previamente para conocer a quien había que dar caza, se queda sorprendido al ver que se trata de Omar Mukhtar. Nos duele ver en esa situación a Omar, a quien debería tratarse como un enemigo valiente con el debido respeto y dignidad, pero la opinión del oficial, del

carcelero, es que había que azotarlo a lo largo del camino. Omar pide agua para hacer las abluciones, y entonces el oficial Diodiece da la orden de que le quiten los grilletes. Omar Mukhtar se lo agradece y el oficial le dice “no hay de qué”. Omar Mukhtar hace sus oraciones, mientras que Diodiece está mirándolo con admiración. Esto nos lleva a una escena anterior, cuando ese mismo oficial encabezaba una sesión de negociaciones con Omar, y sentimos, como espectadores, que estaba sufriendo un conflicto con su conciencia. Este es el finísimo y quebradizo hilo que sigue Moustapha Akkad desde el principio de la película, hilo que puede romperse en cualquier momento, pero que vemos hacerse fuerte por momentos. Ese oficial Diodiece, incluso en la sesión de negociaciones con Omar, con las que Graziani quería conseguir darse un tiempo para una tregua mientras llegaba en nuevo y avanzado armamento italiano a Libia con el fin de acabar con la revolución, vemos como sufre una crisis de conciencia, que se manifiesta en ese momento en que está mirando a Omar con admiración en un profundo silencio reflexivo, viendo ante sí a un verdadero héroe de carne y hueso actuar con esa gran modestia y sencillez, con esa confianza en sí mismo, sabedor como es el oficial de que la muerte del héroe, es decir, la muerte de Omar Mukhtar, sea en el campo de batalla o en la horca o por garrote vil, es uno de los ritos mágicos más antiguos, porque se trata de la muerte que invoca a la vida.



Moustapha Akkad, en esa escena, en la que se muestra la sorpresa de que Omar Mukhtar haya caído preso, alcanza la cima del arte. Ahí es cuando vemos una idea diferente, puesto que se nos muestra el lado humano y hermoso del agente del colonialismo, no el habitual lado horrible, con toda espontaneidad, pese a que el oficial

Diodiece pagara con su vida por esa postura, al considerarse traición pequeña o grande al simpatizar con Omar Mukhtar. Esa escena independientemente de que hubiera sucedido en la realidad o de que sea producto de la imaginación del guionista o del convencimiento del director de la necesidad de presentar la escalada y el recrudecimiento del conflicto hasta su apogeo, es una escena que nos libera y reconforta el espíritu, que se transforma en materia del reflexión, en ejemplo de armonía entre lo y lo objetivo, en ese revolversse contra la condición opresora, donde el preso y su carcelero se convierten en materia viva y se elevan en su sublimidad humana, como si hubieran hecho las paces. Si estuviera en manos de ese oficial resolver el conflicto, y no en manos del general Graziani o de Mussolini, colocaría a Omar como el gobernante absoluto no solo de Libia, sino también de Italia. La acción que llena la escena en el espacio y en el tiempo y que logra algo maravilloso, puesto que vemos tanto a Omar Mukhtar como al oficial reconciliando sus impulsos naturales y sus deseos morales, descubriéndose así las contradicciones entre la naturaleza y el espíritu, puesto que para el oficial ya no tienen ningún valor los sentimientos de venganza y de imponer su poder, el odio y la enemistad. Eso es lo que quería lograr Moustapha Akkad Se trata de un momento fugaz, puesto que posteriormente, cuando Omar Mukhtar se enfrenta a Graziani, al que le llevan encadenado con los grilletes como los esclavos que se rebelan, el héroe camina mientras los soldados italianos y la colonia italiana en Libia lo miran como a un criminal que ha transgredido las leyes del colonialismo, en una suerte de humillación intencionada. Pero Omar Mukhtar mira a las montañas, mira hacia arriba, en tanto que los colonialistas miran hacia abajo. Se trata de un momento de enfrentamiento entre dos mentalidades. El director Moustapha Akkad crea en esa escena una serie de ideas e imágenes, como si dijera “afrontemos la locura con la razón, la locura de Graizani con la fuerza y el orgullo, ese orgullo de vestir el traje militar que muestra Graziani cuando se está preparando para recibir en su despacho a Omar Mukhtar, que entra encadenado. Graziani finge estar ocupado con unos papeles en su mesa, como si Omar Mukhtar hubiera entrado a su despacho con un gorro que le ocultara y le hiciera invisible, de manera Graziani ni lo viera en esa escena en la que no hay apenas distancia entre ambos. En la siguiente escena, que enlaza directamente con la anterior, Graziani le dice a Omar: “He venido de muy lejos para verte, así que tendrás que esperar”. Luego, en esa misma escena, le dice: “¿Acaso pretendías echarnos de

Libia?”. El director nos coloca aquí entre dos acciones, entre dos sentimientos opuesto, dos percepciones sensoriales contrarias. Omar responde: “Os hemos combatido porque estáis destruyendo mi país, y ninguna nación tiene derecho a ocupar otra nación”. Omar Mukhtar no es malvado, no es culpable. Es inocente, y su muerte ejecutado en la horca no es por culpa alguna, ni por crímenes cometidos contra la potencia colonial italiana. Ese es el motivo de que sintamos simpatía por él, porque defiende a su país y su rebelión es algo que no termina con su muerte, sino que continuó hasta conseguir la independencia. Omar Mukhtar es un héroe que se convierte en víctima, y lo que queda de él es la justicia de su rebelión, la justicia de su causa. Es decir, que de él queda lo mejor, la esencia, tras ser ejecutado. Graziani, con la decisión de ahorcar a Omar Mukhtar, no hizo sino resaltar la grandeza del mismo, porque conseguir lo sublime y lo grande exige someterse a la humillación y al dolor, exige la voluntad de acción, y esa acción ha de ser absoluta en un personaje que no se arredra ni retrocede, que está lleno de vida, que es portador de los grandes principios. Es algo así como si la lucha fuera entre gente que tiene principios y gente que no los tiene. Omar Mukhtar le dice a Graziani, una vez que éste último le da las gafas que se le habían caído en una de las batallas, gafas que le habían entregado los soldados italianos que las habían recogido: “En los siglos de vuestra oscuridad nosotros dirigimos el mundo. Nosotros no vamos a rendirnos”. Omar se dirige a su muerte pero no se rinde, ni se rendirá. Son los sentimientos de victoria mezclados con un gran dolor que es necesario sufrir y al que hay que vencer. Omar dialoga con Graziani con toda su intuición, y la intuición, o el conocimiento intuitivo, no suelen equivocarse. Así percibimos la cultura de Omar Mukhtar, la fuerza de su sentimiento nacional y patriótico, cuando le pide a Graziani que no anuncie al mundo que le ha pedido la vida, y añade: “La soga de vuestra justicia siempre ha estado pendiendo ante mí, general”, cosa que suscita en el general sentimientos de odio y deseos de venganza, así que ordena a uno de sus oficiales que dé la orden precisa para que el tribunal condene a Omar Mukhtar a morir ahorcado ante su pueblo. Eso se produjo el 11 de septiembre de 1931.



Se trata de una escena violenta con Graziani, una escena dura y cruel. En nuestra opinión este tipo de acciones del colonialismo y la explotación lo único que hacen es aumentar la fuerza del sentimiento patriótico en los pueblos colonizados, convirtiendo el patriotismo en una especie de religión, en una mitología insoslayable. En los tiempos de la esclavitud, el señor miraba a sus esclavos como pertenecientes a su mismo género, aunque la naturaleza de su relación con ellos fuera una relación de hegemonía y sometimiento. Graziani miraba al pueblo libio como mira el verdugo a su víctima, como quien nunca se queda satisfecho, como ese hombre que acaba con un perro para luego hacerle caricias. Hay una diferencia pues entre dos conciencias, que es lo que trata de configurar y confirmar el director Moustapha Akkad: una conciencia de cultura fascista cuya memoria está paralizada, y que se transforma en un esqueleto movido por un instinto de destrucción y de hostilidad, de animal de presa, y una conciencia de una cultura que rechaza la injusta pena de muerte, y que aspira a la libertad y la independencia con el libro de Dios (El Corán), mientras monta a caballo llevando en la mano su fusil, en tanto que la cultura del atacante monta tanques y aviones que destruyen a todo aquel que la critica, se enfrenta a ella o blande sus armas ante ella.²⁰⁰

²⁰⁰ [http://www.archive.org/details/ LionOfTheDesertumarAlMukhtar2](http://www.archive.org/details/LionOfTheDesertumarAlMukhtar2)



La película “Omar Mukhtar” representa el intento de llevar el cine árabe a lo más alto, pues está llena de acontecimientos, de sentidos visuales. El tiempo psicológico va al compás del tiempo biológico. El espectador siente en todo momento el valor del tiempo en la fuerza de las reacciones y los sentimientos de los rebeldes libios y los italianos. Es como si el tiempo vivido estuviera lleno de acción, de conflicto pero también de pensamiento. Vamos pasando de un hecho a otro, a veces con el lapso de un día, una semana, un mes, un año, o algunos años, en un traslado temporal sin plazo fijo. La imagen se instala en lugar de la imagen, aunque la percepción sensorial del suceder del tiempo fije esa imagen, las señales sensoriales y visuales del color, y al igual que las señales auditivas, nos van incitando a seguir el decurso de los hechos que se van produciendo. Así, en la escena de la batalla del puente, es como si el tiempo se hubiera quedado retenido en la escena. Se trata, en nuestra opinión, de un esfuerzo cuyo objetivo, por parte del director Moustapha Akkad, era prolongar la acción del conflicto para que continuara presente, como conciencia de reacción y ebullición de nuestro sentimiento ante la crudeza y crueldad de los conflictos sangrientos, del fuego vomitado por diversas clases de armas y aviones, coches y tanques que chocaban, y que volaban en pedazos, jinetes y soldados de infantería que caían en desorden y caos. Pero se trata de un caos organizado y regulado. El sonido de las explosiones va creciendo, la sangre fluye copiosa, el polvo de la cámara se levanta y luego cae gradualmente, ofreciendo una toma extensa que lentamente se va agrandando en el tiempo y en el espacio, cuando los espíritus se van disipando, despojados de sus cuerpos. Un monte, una llanura, árboles, naturaleza, un puente que cruzan y no cruzan los tanques, una explosión que hace que tus sentimientos exploten con ella y no explota, que mueve ideas, ideas que mueven reacciones del sentimiento, como fieras o aves rapaces que bailan la danza de la muerte.

Vemos la verdadera violencia de los instintos que se lanza contra toda presa que se plantea delante o detrás, hasta los árboles tiemblan y bailan de miedo. La violencia, con toda su naturaleza, ofrece una imagen real y vida, y nos da la sensación de que lo que vemos no es la filmación de una batalla, sino una batalla auténtica y real, o una imagen fiel. Oímos el latir del corazón y la respiración, vemos una escena plena de olas de sentimientos de intensidad, de relajación, de descanso. Nos sentimos como lanzados e impulsados con la fuerza de los relinchos que oímos, de la música de los guerreros que combaten. La escena se va haciendo cada vez más cercana, cada vez más rápida, hasta que la luz de un resplandor brilla con todo su color, mostrando la sangre que fluye de los cuerpos, que arde, y que tal vez no suscite el pánico, pero que a nosotros, como espectadores, nos quema, porque el rojo es, de todos los colores, lo más noble para nosotros.

*** CONCLUSIONES GENERALES:**

1.- A través de esta investigación se ha tratado la importancia del tema identitario en general en las distintas culturas del mundo, abordándolo desde la perspectiva del entorno árabe. Se han estudiado los distintos niveles de lo que se denomina identidad cultural.

2.- Se ha analizado y definido el concepto de identidad refiriéndolo a la cultura árabe desde el punto de vista del cine, en un entorno que no poseía el concepto de este medio que se tiene en Occidente, sobre todo debido a las influencias religiosas y morales.

3.- Académicamente se ha abordado el campo de los estudios relativos al cine árabe, constituyendo este el primer estudio realizado desde la perspectiva de su identidad cultural. Se ha visto el papel que juegan las herramientas culturales y los medios de comunicación en el refuerzo de las diversas identidades.

4.- Desde la perspectiva que ofrece la obra cinematográfica del director sirio Moustapha Akkad se ha observado el tema identitario del mundo árabe. Se ha podido estudiar cómo ha utilizado el cine en general el tema de la identidad.

3.- Los conceptos de imagen y representación están condicionado en general en esta cultura por la importancia de la influencia religiosa en el ámbito oficial. Las manifestaciones creativas grupales de todos estos pueblos están afectadas en su temática y formalización por la filosofía coránica.

4.- Desde un ángulo crítico se ha analizado el tema de la identidad cultural en distintos niveles del cine árabe, al permitir introducirnos y conocer las corrientes ideológicas, artísticas y estéticas del cine en general y en particular las características de ese entorno. Se ha podido observar cómo han reflejado las películas la identidad propia.

5.- Se ha podido ofrecer una visión de la identidad religiosa islámica, que se caracteriza por la moderación y la mediación, y muestra la forma de plasmarla en la pantalla del

cine con el tratamiento que le dio Moustapha Akkad en el ámbito internacional. Se descubren así los valores de la personalidad de este director de cine internacional en su defensa de la identidad religiosa islámica moderada.

6.- Se ha abordado el tema de la historia de la lucha de los pueblos árabes y sus reivindicaciones de liberación de la ocupación colonial, lo cual se trasluce perfectamente en la biografía de la lucha del héroe de liberación, del combatiente de Libia Omar al Mokhtar, que se enfrentó al colonialismo en Libia.

7.- Se ha puesto de manifiesto la función cultural y civilizadora del cine, que defiende la mediación, rechazando el extremismo y el radicalismo en la religión, así como la opresión y colonización de los pueblos.

8.- Se ha destacado la labor del cine como una herramienta al servicio del diálogo intelectual y estético con el otro por medio de un lenguaje artístico.

9.- Este estudio ha puesto de manifiesto el nivel artístico, intelectual, estético, técnico y productivo alcanzado por el cine árabe gracias a los desvelos y esfuerzos de los directores y creadores más destacados, como Moustapha Akkad.

10.- A través de esta investigación, se ha podido documentar los trabajos del director de cine internacional Moustapha Akkad, ver la influencia que ha tenido del Islam y árabe en su formación y necesidad de expresión, el planteamiento que tuvo en sus películas y sus técnicas para destacar el tema identitario.

*** CONCLUSIÓN FINAL:**

Con su gran capacidad, pudo progresar en este arte de masas, primero a nivel teórico a través de sus estudios académicos de ciencias cinematográficas, y luego a nivel práctico merced a su experiencia en dirección de cine y en las demás profesiones del mundo del cine en Hollywood, en distintos estudios americanos, sin alejarse para ello de su propia identidad islámica, árabe y oriental.

Moustapha Akkad, por un lado, logró alzar la bandera del cine árabe y colocarlo en la escena del cine internacional más avanzado en cuanto a la creación y la profesionalidad. Por otro lado, ofreció al espectador occidental una imagen brillante del Islam moderado en el marco de una identidad religiosa presidida por la tolerancia, así dio otra brillante imagen de la lucha del pueblo árabe libio en su enfrentamiento contra la colonización, con el afán de obtener su independencia.

Como complemento de esta tesis, se presenta una película documental breve sobre cómo el cine pasó a ser vehículo de expresión de las identidades de diversas naciones y sociedades, subrayando el papel que desempeñó el director Moustapha Akkad en la creación de una identidad cinematográfica árabe a los ojos del mundo occidental.

* **Enlaces externos:**

- <http://jeleeb.com/>
- <http://almadapaper.net/ar/news/491659/>
- <http://lite.almasryalyoum.com/tag/>
- <http://www.babnet.net/rttdetail-77010.asp>
- http://nadialarab.com/?page_id=1428
- “El león del desierto”: <http://www.imdb.com/title/tt0081059>
- “El león del desierto”
<http://www.archive.org/details/LionOfTheDesertumarAlMukhtar1>
- (disponible para descarga gratuita en internet, segunda parte:
- <http://www.archive.org/details/LionOfTheDesertumarAlMukhtar2>
- <http://www.mbc.net/ar/programs/inter-movies-club/articles/-MBC1.html>
- <http://islamstory.com/ar/>
- <http://www.elcinema.com/work/wk1873809/>
- <http://kenanaonline.com/users/hioportsaid4u3/posts/415911>

*** Bibliografía:**

- A ,Sayed, A., La película, entre lengua y texto, ed. Del Ministerio de Cultura, Damasco, vol. 1, 2008.
- Abdelfattah, A S., Luces sobre el cine indio, vol. 1, ed. Festival Internacional de Cine de El Cairo, Ministerio de Cultura, El Cairo 2009.
- Abdelfattah, Shawqi, A., Luces del cine indio, vol. 1, ed. Ministerio de Cultura, Festival de Cine Internacional del Cairo, 33, El Cairo, 2009.
- Abu l-ala, Dr. Mohamed Hussein ,Enciclopedia de la teoría de la cultura, Revista Adab wa-naqd, n.º 334, diciembre 2013, Partido de la Agrupación Nacional Progresista y Unificador, El Cairo, 2013.
- Ahmad Atiya Allah, Diccionario político, vol. 4, Dar Annahda Alarabiya, El Cairo, 1980.
- Ahmad Baliya Baghada, Semiótica de la imagen, ed. Dar al-Adib, Orán, 2008.
- Ahmed Abdelmuttalib, “El director internacional en diálogo franco con Medio Mundo”, tomo I, revista medio Mundo, n.º 702, El Cairo, 27 de julio de 2003,.
- Akkad, Moustapha, Enciclopedia libre.
- Al Bandari, Muna y otros, Enciclopedia de las películas árabes, ed. Bayt al Maarifa, El Cairo, 1994.
- Al Hadari, A. , Historia del cine en Egipto.
- Al Hawlo, A.A., El papel de los medio de comunicación en el fortalecimiento de la cultura árabe, Cuarto Congreso Científico de la Facultad de Letras y Artes., “La globalización y la identidad”, Saleh Abu Asba et alii, vol. 1, de. Universidad de Filadelfia, Ammán, 1999.

- Al Hayek, Mundir, Reflejos del legado popular, Actas del XVI Congreso Internacional de Philadelphia, ed. Univ. Philadelphia, Ammán, 2013.
- Al Maghazi, A., La información y la crítica artística, Dar Almaarif, serie Tu libro, el Cairo, 1978.
- Al Qanna, Dr. Nadir. El último refugio..., revista La vida del cine, n.º 63, ed. Institución Pública de Cine, Ministerio de Cultura, Damasco, primavera 2008.
- Al Rahwanji ,Randa, El redactor, El cine de Ozu, trad.
- Al Rahwanji ,Randa, El redactor, El cine de Ozu, trad. revista La vida del cine, n.º 62, 2007, ed. Institución pública de Cine, Ministerio de Cultura, Damasco, 2007.
- Al Saadani, E., 100 años de cine, serie El libro de hoy, n.º 499, octubre 2007, ed. Dar Akhbar Al Yawm, El Cairo, 2007.
- Al-Watan, Revista Dunya, “Moustapha llevaba consigo las preocupaciones de nuestra nación. Esa es la historia de Moustapha Akkad de principio a fin” (El mundo de la patria) 09/12/2005.
- Aldaikan Barrak, Película *1936*. Kuwait, 2009.
- AlKassan, J., el cine en el mundo árabe, serie El mundo del conocimiento, n.º 51, marzo 1982, ed. Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, Kuwait, 1982.
- Artículo dedicado a Moustapha Akkad en la Wikipedia: <http://ar.wikipedia.org>
- Assadani, I., 100 años de cine, Serie El libro hoy, n.º 499, Dar Akhbar el-Youm, El Cairo, octubre 2007.
- Atiya-Allah, A., Diccionario político, vol. 4, Dar al-Nahda al-Arabiya, El Cairo, 1980.

- **Base de datos de la película “El mensaje”:**
(<http://www.imdb.com/title/tt0074896/>)
- **Bazin, A. , ¿Qué es el cine?, vol. 1, Frances Gimoun, Ed. Franklin, El Cairo, 1968.**
- **Brooks, Xan (2008-10-27).** "Controversial biopic of Muhammad set for remake"
(<http://www.guardian.co.uk/film/2008/oct/27/1>). The Guardian (London). .
Retrieved 2010-05-13.
- **Chris, Irvine, (2008-10-28).** "Prophet Mohammed film The Message set for remake" (<http://www.telegraph.co.uk/news/newstopics/religion/3271125/Prophet-Mohammed-film-The-Message-set-for-remake.html>).
The Daily Telegraph (London). Retrieved 2010-05-13.
- **Cooper, A., La cultura de la interpretación antropológica, trad. Tragi Fathi, Serie Mundo del conocimiento, n.º 349, marzo 2008, Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, Kuwait, 2008.**
- **Cultura árabe, entre la globalización y la especificidad, en “Globalización e identidad”, Actas del Cuarto Congreso Internacional de la Facultad de Letras y Artes, ed. Universidad de Philadelphia, Ammán, Jordania, 1999.**
- **Daasa, Hussein, El cine extranjero y la identidad cultural árabe, Cuarto Congreso Científico de la Facultad de Letras y Artes., con el título de “La globalización y la identidad”, Saleh Abu Asba et alii, vol. 1, Universidad de Filadelfia, Ammán, 1999.**
- **Disponible para descarga gratuita en internet, segunda parte:**
- **El Haj, Kamil, Enciclopedia abreviada del pensamiento filosófico y social, t. 1, Librería del Líbano, Beirut, 2000.**

- **El león del desierto** : <http://www.imdb.com/title/tt0081059>
- **El león del desierto**
<http://www.archive.org/details/LionOfTheDesertumarAlMukhtar1>
- **El león del desierto..Enlaces externos** <http://www.imdb.com/title/tt0081059>
- **El mensaje:** (<http://www.rottentomatoes.com/rn/message>)
- **El redactor, Hollywood y las cuestiones religiosas**, revista Newsweek, n.º 24, febrero 2004, ed. Newsweek International, Nueva York,.
- **Farid , Samir**, directores y tendencias del cine americano, serie El séptimo arte, n.º 52, ed. De la institución Pública del Cine, Ministerio de Cultura, Damasco, 2001.
- **Farid ,Samir**, Directores y tendencias del cine europeo, serie el séptimo arte, n.º 62, ed. Ministerio de Cultura, Damasco, 2003.
- **Farid ,Samir**, El cine árabe contemporáneo, ed. Consejo Superior de Cultura, El Cairo, 1998.
- **Farid ,Samir**, El cine japonés, serie el séptimo arte, n.º. 42, ed. Institución pública de Cine, Ministerio de Cultura, Damasco, 2001,.
- **Farid, Samir**, El cine japonés.
- **Fedioul, Gilles**, Diccionario de términos de la ciencia social, traducido por Ansam
- **Hamid, A.A**, El cine en el siglo XX.
- **Hennebelle, G.**, Quinze ans de cinema mundial, ed. Du Cerf, Paris, 1975.
- **Henry Dafir**, Una mirada al cine en el mundo árabe.
- <http://moviesblog.mtv.com/2009/11/02/matrix-and-lord-of-the-rings-producer-to-make-movie-about-the-founder-of-islam/>

- [http://www.archive.org/details/ LionOfTheDesertumarAlMukhtar2](http://www.archive.org/details/LionOfTheDesertumarAlMukhtar2)
- <http://www.imdb.com/title/u0081059/>
- <http://www.popculturemadness.com/Trivia/Oscars/Top-1977-0.html>
- <http://www.scriptanant.net/scripta/public/dettaglioNewsCategoria.jsp7IDsl>
ool 136, Culture and Books Review, third year, twenty-fourth issue .Sept-Oct
2005.retrieved January 4, 2007
- Ibrahim, Maha Mahmoud, el acervo en el arte popular, Actas del XVI Congreso Internacional de Philadelphia, ed. Univ. Philadelphia, Ammán, 2013.
- Jeancolas, J. Pierre Historia del cine francés
- John Mitcham, ¿Quién sacrificó al mesías?, revista Newsweek, n.º 24, febrero 2004, ed. Newsweek International, Nueva York.
- John Yossef, La lengua y la identidad nacional, étnica y religiosa, de John Yossef, trad. Abdennur Kharaqi, serie El mundo del conocimiento, n.º 342, Agosto 2007, ed. Consejo Nacional de Cultura, Artes y letras, Kuwait, 2007.
- John, Mercer, Staples, D. El cine americano. Las imágenes animadas de Edison - véase Nouredine Zarari, ed. Dar al-Maarif, El Cairo.
- Karaqi, A. La lengua y la identidad nacional, étnica y religiosa, de John Yossef, trad. Abdennur Kharaqi, serie El mundo del conocimiento, n.º 342, Agosto 2007, ed. Consejo Nacional de Cultura, Artes y letras, Kuwait, 2007.
- Kassan, J., El cine en el mundo árabe, Serie El mundo del saber, n.º 51, ed. Del Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, Kuwait, marzo 1982.
- Khalil Ahmad Khalil, Diccionario de claves de las ciencias humanas; t. 1, Dar Attalia, Beirut, 1989.

- **Kotbi, May**, “El director internacional Moustapha Akkad abre su corazón a Arabiyyat”, Revista internacional Arabiyyat, n.º 21/8/2003.
- **Mahommed..** El mensaje: (<http://www.allrovi.com/movies/movies/v33045>)
- **Mai Kamaledin**, “Akkad: recuerdos del cuarto jinete en el cine internacional”, Amoude.
- **Mitry, J**, El cine experimental.
- **Mitry, J.**, Dictionnaire du cinema, ed. Larousse, Francia, 1963.
- **Modbek, G.**, Enciclopedia ilustrada del cine, vol. 1, Ed. Universitaria Ratib – Sofner, Beirut.
- **Mohamed, Zineb Ali**, La identidad cultural, Biblioteca Anglo egipcia, El Cairo, 2013.
- **Mohammad Prophet** “film announced” (<http://news.bbc.co.Uk/1/hi/entertainment/7695669.stm>). BBC News. 2008-10-28 Retrieved 2010-05-13.
- **Mohammad: Messenger of God** (http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=33045) Review by Mark Deming of the New York Times
- **Nadim, Maala D.**, La lengua de la representación teatral, vol. 1, Dar al Mada de cultura y edición, Damasco, 2004.
- **Nowell-Smith, G.**, Enciclopedia de la historia del cine en el mundo. Vol. 1: Cine mudo. Consultado en la traducción al árabe de Mujahid Abdelmonem Mujahid, vol. 1, Centro Nacional de Traducción, el Cairo, 2010.
- **Nuwairy, Imad**, “Diálogo con el director internacional Moustapha Akkad”.

- **O'Brien, Mary Ellen.** La representación cinematográfica, véase Riyadh Ismat, Ediciones del Ministerio de Cultura, Institución Pública de Cine, Damasco, 2001.
- **Perkins, F.,** La película como película, véase Osama Isber, Ediciones del Ministerio de Cultura, Institución Pública de Cine, Damasco, vol. 1, 2002.
- **Rachel Dwyer y Divya Patel,** El cine indio, consultado en Ammar Ahmed Hamid, La serie del séptimo arte, n.º 77, ed. Ministerio de Cultura / Institución Pública de Cine, Damasco, 2003.
- **Raghid, Nabil,** Guía del crítico artístico, ed. Biblioteca Gharib, El Cairo, 1981.
- **Remake Modern, Gets A,** "The Message
IMDB, (<http://www.imdb.com/news/nio592587/>) 2008
- **Robert Henry Lowie.** Tribus aborígenes del norte de América.
- **Robinson, David.** Historia del cine mundial.
- **Rosental .M. y Youdin .B.** Karam Trad. Samir, Enciclopedia filosófica, supervisada por t. 7, Dar Attabia, Beirut, 1997.
- **Rueili, Michan y al Bazii, Saad,** Guía del crítico literario, vol. 2, ed. Centro Cultural Árabe, Casablanca, Marruecos, 2000.
- **Ruy Ermez,** El mundo árabe. Enciclopedia de la historia del cine en el mundo, ed. Geoffrey Nowell-Smith, vol. 3, consultado en Ahmad Youssef, vol. 1, n.º 1587, Centro nacional de Traducción, el Cairo.
- **Sadol G.,** historia del cine en el mundo, véase Ibrahim Al Kilani – Faiz Kam Naqsh, ed. Owaidat, Beirut, 1968
- **Sadol, G.** Historia del cine en el mundo.

- **Saleh Abu Asbaa y Muhammad Ubayd Allah**, La cultura popular. Estudio de los usos y artes y la comunicación, Actas del XVI Congreso Internacional de Philadelphia, ed. Univ. Philadelphia, Ammán, 2013.
- **ScriptaMancnt.net**
- **Sen, A.** , La identidad y la violencia, destino ineludible, trad. Por Sahr Tawfiq, Serie El mundo del conocimiento, n.º 352, Consejo Nacional de Cultura, Artes y Literatura, Kuwait, junio de 2008.
- **Sen, A.**. El indio argumentativo (2005), La racionalidad y la libertad (2004), El desarrollo como libertad (1999), La razón antes de la identidad (1999).
- **Sharqi, M.**, La globalización cultural y el sistema de proyección de cine americano. Estudio crítico analítico, tesis doctoral defendida en la universidad de Orán (Argelia), dirigida por Mirat El Aid, abril de 2012.
- **Siban, M.**, El montaje o edición creativa, ed. Gharib, el Cairo,.
- **Staples, D.**. Historia del cine en el mundo
- **Tawfik, Rauf**, 50 años del nacimiento del cine egipcio, Revista Doha Qatar, n.º de octubre de 1977.
- **Turkumani, N.A. –Abdelhamid, A.M. –Shamit, G.**, Historia del cine, ed. Ministerio de Cultura, Damasco, vol. 1, 2008.
- **Usai, Cherchi, P.**, “El cine en sus albores: fundamentos y pervivencias”, enciclopedia de la historia del cine en el mundo. El cine mudo, vol. 1, Geoffrey Nowell-Smith. Dr. Muhammad Sharqi, La globalización cultural y el sistema de proyección de cine americano.

- **Zakariya, Fuad**, Principios fundamentales de la planificación cultural desde la perspectiva árabe, Seminario de Objetivos y Principios, Plan Global de Cultura Árabe, tomo 3, parte 1, Organización Árabe para la educación, la cultura y las ciencias (ALESCO).
- **Zawawi, M.**, Las maravillas del cine. Las 100 mejores películas americanas, Al-Ahliya, Jordania, vol. 1, 2006.